

Art. 260 ii

<36629106580010

<36629106580010

Bayer. Staatsbibliothek

S
S

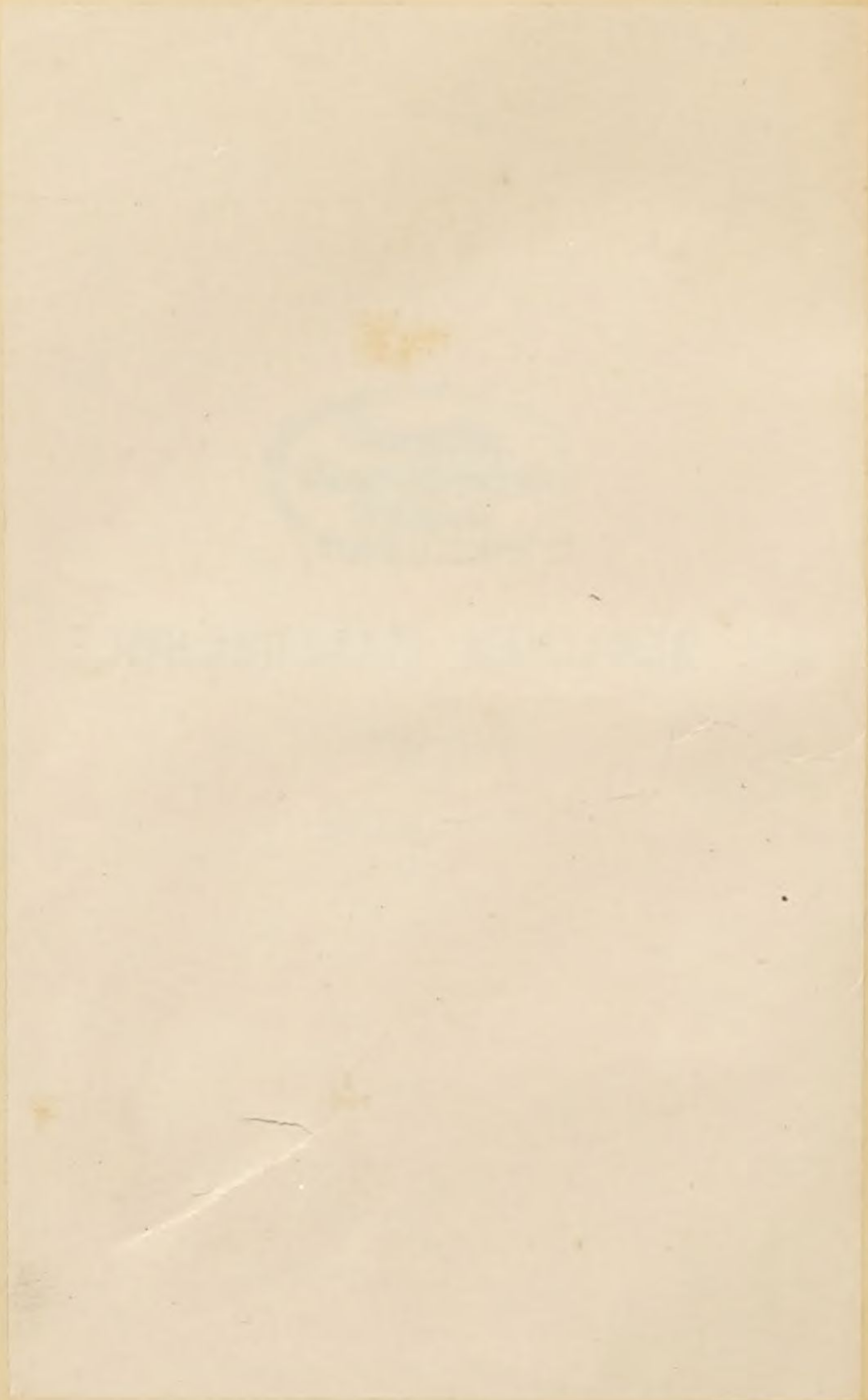
Art. 260 ii

ROSENBERG,
DIE BERLINER MALERSCHULE

1819—1879.

23 B.
15 H.
klammern

70 G



DIE
BERLINER MALERSCHULE

1819—1879.

STUDIEN

UND

KRITIKEN

VON

ADOLF ROSENBERG.



BERLIN

VERLAG VON ERNST WASMUTH.

WERDERSTRASSE 6.

1879.

Wb 83/1199



Vorwort.

Der Versuch, eine Geschichte der „Berliner Malerschule“ von dem Beginn ihrer selbstständigen Entwicklung bis auf unsere Zeit (1819—1879) zu schreiben, bedarf aus mehr als einem Grunde der Nachsicht. Da keine frühere Bearbeitung dieses Stoffes vorhanden ist, welche dem Verfasser auch nur einige sichere Anhaltspunkte hätte bieten können, sah er sich für den historischen Theil seiner Arbeit genöthigt, namentlich für die Darstellung der ersten Hälfte des behandelten Zeitraums, seine Kenntniss aus der Tagesliteratur, aus Zeitungen und Zeitschriften, zu schöpfen. Schon heute, kaum dreissig Jahre nach Abschluss jener ersten Epoche, erwies sich die schriftliche Tradition als äusserst lückenhaft und unzuverlässig, und schon dadurch wird der Versuch einer historischen Schilderung der Berliner Malerei einer-

seits erschwert, andererseits aber auch gerechtfertigt. Noch war und ist die Möglichkeit vorhanden, aus dem Munde älterer Zeitgenossen manches zu retten, was die Ueberlieferung mit Stillschweigen übergeht. Der Verfasser hat sich aus diesem Grunde in der Charakteristik der älteren Künstlergeneration einer grösseren Ausführlichkeit befleissigt als in der Schilderung der Verdienste, welche sich unsere Zeitgenossen um die Förderung der Berliner Malerei erworben haben. Jener ältere Zeitraum erscheint uns bereits in einem ehrwürdigen historischen Lichte, während der Kampf der Gegenwart uns sinnverwirrend umtobt, uns keine kühle objektive Abwägung gestattet und uns zwingt, uns gegen die anstürmende Fluth der Erscheinungen kritisch zu wehren.

Aus diesem Grunde bedarf der zweite Theil einer noch grösseren Nachsicht als der erste. Hier tritt der Lebende dem Verfasser als bedenklicher Mahner entgegen, und mit ihm verbündet sich das Corps der Todtgeschwiegenen zu einer gefährlichen Gegnerschaft. Gegen den letzteren Angriff kann sich der Verfasser jedoch durch seinen Herrn Verleger decken, welcher ihn, um die Handlichkeit des Buches nicht zu beeinträchtigen, auf eine bestimmte Bogenzahl beschränkt hat, die nicht über-

schritten werden durfte. Unter den Malern der Gegenwart musste demnach strenge Musterung gehalten werden. Dass die Malerinnen übergangen worden sind, rechtfertigt sich aus dem Titel des Buches. Vielleicht bietet sich aber später noch einmal Gelegenheit, manche Unterlassungssünde gut zu machen.

Wohl kann ich mir nicht verhehlen, dass ein anderer Berliner Schriftsteller, gestützt auf den reichen Schatz seiner persönlichen, ein Menschenalter umfassenden Erlebnisse in der Berliner Künsterschaft, befähigter gewesen wäre, zum Vasari der letzteren zu werden. Aber es scheint, als gewönne der „moderne Pausanias“ auf seinen rastlosen Fahrten keine Zeit zur ruhigen Sichtung seiner Materialien und zu historischen Studien, und darum sei es gestattet, dass ein jüngerer an seine Stelle tritt.

Für den biographischen Theil meiner Arbeit waren mir der vom Direktor Dr. Jordan mit grosser Sorgfalt verfasste Katalog der Nationalgalerie und das kürzlich in zweiter Auflage erschienene „Allgemeine Künstlerlexikon von A. Seubert (Stuttgart, Ebner & Seubert)“ unschätzbare Quellen, die ich hier ein für alle Male als solche namhaft mache.

Obwohl ich kein in einer Zeitschrift von mir

ausgesprochenes Urtheil ganz unverändert in diese Darstellung aufgenommen habe, halte ich mich doch, um irriger Auffassung zu begegnen, zu der Erklärung für verpflichtet, dass die mit A. R. gezeichneten, in der Lützowschen „Zeitschrift für bildende Kunst“, in der Berliner „Post“ und in den „Grenzboten“ erschienenen Artikel von mir herühren.

Berlin, 1. Oktober 1879.

Dr. Adolf Rosenberg.

Inhalt.

	Seite
Erstes Kapitel.	
Die Anfänge der Berliner Malerschule. — Wilhelm Schadow und Wach. — Charakteristik der Zeit von 1819—1830. — Die Romantik. — Kretzschmar. — Kolbe. — Die Schüler Wachs	1
Zweites Kapitel.	
Karl Begas und seine Schule. — Wilhelm Hensel und seine Schule. — A. v. Klöber. — Die akademischen Kunstaussstellungen	61
Drittes Kapitel.	
Cornelius und Kaulbach in Berlin. — Die belgischen Bilder. — Karl Becker. — Gustav Graef. — Eduard Magnus	97
Viertes Kapitel.	
Die Berliner Historienmalerei unter dem Einfluss der Düsseldorfer Schule. — Schrader. — Bleibtreu. — Knille. — Die Genremaler: Pistorius, Hosemann und Meyer von Bremen. — Knaus. — Einflüsse Frankreichs und des Orients. — A. v. Werner. — Graf Harrach	147
Fünftes Kapitel.	
Adolf Menzel. — Schüler und Nachahmer. — Die	

	Seite
Militärmaler: Franz Krüger und seine Schule. Elsholz. — Rabe. — Rechlin. — Karl Steffek und seine Schüler	252

Sechstes Kapitel.

Die Genremalerei in Berlin: E. F. Meyerheim und seine älteren Zeitgenossen. — Die Genremaler der jüngeren Schule. — Die Portraitmaler	298
---	-----

Siebentes Kapitel.

Die Landschaftsmalerei in Berlin: Romantik und Realis- mus. — Die Marinemaler. — Architekturmalerei. — Thierstück und Stilleben	326
---	-----



Erstes Kapitel.

Die Anfänge der Berliner Malerschule. — Wilhelm Schadow
und Wach. — Charakteristik der Zeit von 1819—1830. —
Die Romantik. — Kretzschmar. — Kolbe. —
Die Schüler Wachs.

Seit der Befreiung der Kunst von den Fesseln der byzantinischen Schablone hat es zu allen Zeiten und in allen Ländern, in denen sich eine selbständige Kunstübung verfolgen lässt, machtvoll wirkende Individuen gegeben, die einer ganzen Epoche künstlerischen Schaffens gewissermassen den Stempel ihres Geistes aufprägten. Jüngere, gleichstrebende Geister wurden unwiderstehlich in die Bahn dieser glänzenden Gestirne gezogen und hielten für eine Zeit lang das heilige Feuer lebendig, das jene erhellte, bis ein neues Gestirn erschien und einer neuen Kunstepoche Licht und Leben verlieh. Je naiver die Kunst schuf, desto naiver gestaltete sich auch das Verhältniss des Schülers zum Meister. Wenn man von der Schule der Pisani, der grossen, auf der klassischen Tradition fussenden italienischen Bildhauer des 13. Jahrhunderts, spricht,

Einleitung.

Künstlerschulen.

darf man sich von derselben noch keine Vorstellung der Art machen, wie sie das 16. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte und die Folgezeit mit dem Begriffe der „Schule“ verband. Eine Mittheilung des handwerklichen Vermögens, die Aneignung einer gewissen, mehr oder minder feststehenden Formensprache, gewisse Grundregeln der Komposition — über ein weiteres hinaus wird die Unterweisung nicht gegangen sein, welche die jüngeren Bildhauer in der Schule der Pisani erfuhren. Von einer Schule im modernen Sinne, deren einzelne Glieder in ihren Arbeiten eine auf bewusste Initiative zurückgehende Stilverwandtschaft zeigen, kann man erst sprechen, als Männer von so energischem, scharf ausgeprägtem künstlerischen Charakter wie Donatello auftraten, also seit dem Beginn der Renaissance. Im 15. und 16. Jahrhundert florirten die Maler- und Bildhauerschulen, die sich in engeren oder weiteren Kreisen um die Fürsten der Kunst schlossen. Das Verhältniss des Gebenden zum Empfangenden war freilich, den Gebräuchen und strengen Satzungen der damaligen Zeit entsprechend, wie das des dienenden Gesellen zum gebietenden Meister. Aber in dem steten Verkehr beider Theile bildeten sich gewisse gemeinsame Eigenthümlichkeiten heraus, welche den Begriff der Schule nach unserem Sinne bestimmen. So wirkten die Bellinis unmittelbar und mittelbar — durch persönliche Unterweisung und durch ihre Bilder, aus denen die ferner Stehenden schöpften — auf jene illustre Generation venezianischer Maler, welche in Tizian ihren glänzenden Gipfelpunkt fand. Und so jung auch der göttliche Raffael aus dem Leben schied, eine Schule

hinterliess er, die noch lange nach seinem Tode, wenn auch nicht in seinem Geiste, so doch in seiner klassischen Formensprache schuf. Im Jahre 1563 wurde dann in Florenz die erste Kunstakademie gegründet, welche das Verhältniss des Lehrers zum Schüler in modernem Sinne ausbildete.

Dass sich der Geist nicht mittheilen lässt, dass nur die äusseren Kunstgriffe lehrbar sind, der Reichtum der Palette, das Geheimniss des Kolorits, des Tons, des Lichts, die Bearbeitung des Marmors und die Behandlung der äusseren Form, ist eine Erfahrung, die, so trivial, so natürlich sie ist, immer doch wieder hervorgehoben werden muss, wenn es gilt, auffällige Erscheinungen in der Kunstgeschichte zu erklären.

Wie kam es, dass die neudeutsche Kunst sich nach einem glänzenden Aufschwunge, der dem Höchsten entgegenstrebte und das Höchste erreichte, sich in einem halben Jahrhunderte so völlig erschöpfte, dass unter der lebenden Künstlergeneration kaum noch oberflächliche Beziehungen zu jener Kunstrichtung zu entdecken sind? Cornelius starb 1867. Ohne den Manen des grossen Meisters zu nahe zu treten, darf man sagen, dass er seine Kunst überlebt hatte. Als man im Frühjahr 1876 bei Eröffnung der Berliner Nationalgalerie seine Kartons für die projektirten Wandbilder im Camposanto in Berlin, für die Fresken der Ludwigskirche und für die Glyptothek in München einer Jahre langen Verborgenheit entzog und allem Volke zugänglich machte, stand die jüngere Generation staunend vor einer fremdartigen, unfassbaren Erscheinung, von der sie sich bald kühl abwendete, weil sie

Neudeutsche
Kunst.

Cornelius.

sich sagte: „Das ist nicht Geist von unserem Geiste“. Die lebhaft literarische Agitation, welche von kunstbegeisterten, schriftgewandten und beredten Männern wie Hermann Grimm, Max Jordan und Hermann Riegel ausging, hatte keine Wurzeln gefasst und war so gut wie spurlos vorübergegangen.

Der Geist lässt sich nicht mittheilen und vererben. Bei dem vollständigen Uebergewicht des Geistigen über das Technische hatten die Apostel der neudeutschen Kunst nichts, was sie ihren Schülern hinterlassen konnten. Starb einer, so war seine Wirksamkeit so gut wie abgeschlossen. Das Vermächtniss eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr von Carolsfeld, ja selbst das eines Rethel, welcher um seiner dramatischen Kraft willen dem modernen Geist am nächsten steht, ist uns heute mehr ein Palladium gegen den nivellirenden Ansturm des gedankenlosen Realismus, als ein Leitstern für die schaffende Künstlergeneration.

Nicht Begriffe und Ideen haben in der Malerei der neueren und neuesten Zeit Schüler gebildet, sondern rein äusserliche, technische Dinge sind die treibenden Kräfte gewesen, welche die Malerei als solche vorwärts gebracht haben. Dass die ältere Düsseldorfer Schule vorzugsweise der Historienmalerei oblag, während die Münchener, die sich um Piloty scharte, entgegen der Neigung ihres Meisters, mit Vorliebe das Genre und erst in zweiter Linie die Historienmalerei kultivirte, ist ein mehr zufälliges Moment, welches für den Charakter der einzelnen Schule weniger massgebend ist. Die technische Fertigkeit, wenn man sich ganz schmucklos ausdrücken will, das Farbenrezept

war es, welches die Adepten vom Meister Schadow wie aus München nach Hause tragen konnten. Sowohl Schadow wie der jüngere Piloty, der auf die lebende Generation vielleicht einen noch grösseren Einfluss ausgeübt hat, als Schadow auf die vorangegangene, haben auf Grund ihres Farbenrezepts und gewisser — wenn man so sagen darf — dekorativer Eigenthümlichkeiten Schulen gebildet, welche eine Anzahl charakteristischer Eigenschaften haben, die sich leicht erkennen und definiren lassen. Schadows und seiner nächsten Schüler Geistesrichtung war trotz scharfer Betonung des formalen und koloristischen Elements, trotz der entschiedenen Bevorzugung der Oeltechnik zum Nachtheil der Freskomalerei immer noch eine ideale, romantische. Erst die zweite Generation hat den Realismus auch in der Wahl der Stoffe zur Herrschaft gebracht. In München, wo gerade der Protektor der idealen Richtung, König Ludwig, durch sein Wort: „Der Maler muss malen können“ den mittelbaren Anstoss zu einer neuen Bewegung gab, hatte die neudeutsche Kunst durch das zwanzigjährige Direktorat des Cornelius noch verhältnissmässig die tiefsten Wurzeln geschlagen. Erst im Anfang der fünfziger Jahre gelang es Carl Piloty, der, ohne einen bestimmt nachweisbaren Einfluss von den belgischen Realisten erfahren zu haben, doch dieselben Wege wandelte, zur Geltung zu kommen und eine Schule zu gründen, die sich allmählig weiter und weiter entwickelte und innerhalb der sich bald die Vertreter der verschiedenartigsten Stoffgebiete von der Historie bis zur Landschaft zusammenfanden, um den Realismus

Düsseldorfer
Schule.

Münchener
Schule.

der Farbe, eine nie zuvor gekannte Pracht des Kolorits auf alle Zweige der Malerei gleichmässig auszudehnen. Während die Düsseldorfer Schule heute bereits ihren durch Schadow bestimmten Charakter so ziemlich verloren und sich in verschiedene Richtungen getheilt hat, bildet die Pilotyschule immer noch eine geschlossene Phalanx, deren äusserste Glieder selbst, wie Makart und Gabriel Max, ihre Herkunft nicht verleugnen können.

Die Berliner
Schule.

In Berlin hat es dagegen stets an einem Mittelpunkt des Kunstlebens gefehlt, wie ihn Düsseldorf in Schadow, München in Cornelius und Kaulbach besessen, in Piloty besitzt. Der Ausdruck „Berliner Malerschule“ ist demnach so äusserlich wie möglich zu fassen. Er ist nicht mehr als ein Nothbehelf, als ein Wort, welches weit entfernt ist, einen Begriff zu symbolisiren. Es hat niemals eine Berliner Malerschule gegeben, wie es eine Düsseldorfer Schule gab. Die Berliner Malerschule ist das vielköpfigste Ding, das sich denken lässt, eine Republik, in der Jedermann nach seiner Façon seine Seligkeit sucht, in der keine Autorität gilt, in der ein beständiger Krieg der verschiedensten Richtungen herrscht. Vom strengsten Idealismus bis zum brutalsten Realismus finden wir alle Richtungen der modernen Kunst in dieser vielköpfigen Künstlerrepublik vertreten. Die Berliner Malerschule ist zeitweilig allen möglichen Einflüssen zugänglich gewesen. Aber keiner dieser Einflüsse ist so tief gedrungen, dass eine Schule im engern Sinne des Wortes entstehen konnte. In dieser Hinsicht ist die Berliner Republik merkwürdig konservativ gewesen.

Weder der kühne originelle Geist eines Cornelius vermochte einen nachhaltigen Eindruck auszuüben, noch der der Berliner Sinnesart mehr zusagende, elegante und satirische Kaulbach. Die königliche Akademie der Künste hat seit dem Beginn dieses Jahrhunderts einen ganz unbedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Malerei gehabt. Was die meisten der Berliner Maler geworden sind, das verdanken sie gerade dem Gegensatz, in welchen sie sich gegenüber dem akademischen Treiben stellten. Erst seit 1874, seitdem man eine Reorganisation angestrebt, seitdem man versucht hat, die Akademie aus einem Jahrzehnte alten Marasmus herauszureissen, seitdem man endlich auch in Berlin an leitender Stelle eingesehen hat, dass der Maler muss malen können, beginnt die Akademie eine andere Stellung einzunehmen. Jetzt braucht der junge Maler nicht mehr nach Antwerpen und nach Paris zu gehen, um in den dortigen Ateliers hinter die Geheimnisse des Kolorits zu kommen. Die politische Strömung, die momentan in den Pariser Künstlerwerkstätten herrscht, würde überdies keinen Deutschen, insbesondere keinen Berliner innerhalb der dortigen Künstlerschaft Wurzel fassen lassen. Gerade „la jeune France“, d. h. diejenigen jungen Herrchen, die in den Jahren 1870 und 1871 kein Pulver gerochen haben, sind die lautesten Tumultuanten und Spektakelmacher gegen Alles, was von Deutschland hinüber kommt, und unter solchen Umständen ist für die nächste Zeit an ein Wohlbefinden eines Berliner Malers in dem Atelier eines Parisers nicht zu denken, wenngleich eine ganze Reihe Berliner Maler nach wie vor mit unbegrenzter

Verehrung zu der modernen französischen Malerei emporblickt. Die grauenhaften Mordgeschichten und die hohlen Spektakelstücke, welche auf der Pariser Weltausstellung von 1878 die französische Kunst repräsentirten, scheinen dieser Verehrung keinen Abbruch gethan zu haben. —

Anfänge der Berliner Malerei.

Während des vorigen Jahrhunderts stand die Berliner Malerei so wehrlos und so ausschliesslich unter dem Banne des französischen Rococo- und Zopfstils, dass von einer spezifisch Berliner Malerei nicht geredet werden kann. Nur Chodowiecki, der geistreiche, noch lange nicht nach Verdienst gewürdigte Sittenmaler, dessen Bilder und zahllose Kupferstiche das schätzbarste Material zur Kulturgeschichte Berlins im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts liefern, wusste sich von diesem Banne zu emanzipiren und an der Stelle französischer Unnatur und Geziertheit ein frisches Abbild des realen Lebens zu bieten. Seine nüchterne, aber für heutige Augen höchst fesselnde Ausdrucksweise kontrastirte gar gewaltig mit dem klassischen Stile des glänzenden Gestirns, welches am Lebensabende Chodowieckis aufging und die Anfänge der neudeutschen, classicirenden Kunst erhellte, mit Carstens. An Chodowiecki mag wohl Goethe, der für einen derartigen Realismus kein Verständniss hatte, gedacht haben, als er in den „Propyläen“ (1800) den Berliner Künstlern den Vorwurf machte, sie fassten ihre Kunst allzu prosaisch auf. Wie Chodowiecki fand aber auch Carstens, dessen Aufenthalt in Berlin allerdings nur von kurzer Dauer gewesen ist und dessen Kunstcharakter sich damals auch noch in den ersten

Stadien der Entwicklung befand, keine Nachfolge. So konnte der Graf Raczinsky in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst Berlin bis zum Jahre 1819 mit Rücksicht auf die Malerei eine Wüste nennen.

Nicht als ob in diesem Jahre der Berliner Kunst Wilh. Schadow. ein Josua erstand, der sie aus der Wüste in das gelobte Land führte. Wilhelm Schadow, der Sohn des grossen Bildhauers, welcher die Plastik vom Zopfstil zur Natur geführt, und Karl Wach liessen sich Karl Wach. 1819 in Berlin nieder. Beide hatten einige Jahre in Rom im Kreise des Cornelius gelebt. Aber sowohl Schadow wie Wach, der bereits vorher entscheidende Eindrücke in Pariser Ateliers, besonders von Gros, empfangen hatte, waren nur in ziemlich äusserliche Beziehungen zu den Nazarenern getreten. Schadow hatte von seinem Vater die begeisterte Verehrung der Natur gelernt. Ein gutes Portrait galt ihm sehr viel, während die Nazarener nach seiner Ansicht das Modellstudium sehr vernachlässigten. Auch hatte sich sein Farbensinn durch fleissiges Kopiren alter Bilder in den königlichen Sammlungen frühzeitig ausgebildet. So fand er denn im Kreise der Nazarener wenige Anregungen, noch weniger Wach, der in Paris zu tief in die Geheimnisse und die Wirkungen der malerischen Technik eingedrungen war, um das eben Errungene wieder über Bord zu werfen. Zudem hatte er in Raffael, den er fleissig kopirte, so fleissig, dass er durch seine Kopieen Kenner täuschte, ein Vorbild gefunden, das er höher achten musste als die sich eben entfaltende Künstlergrösse des Cornelius.

Der Sohn des Akademiedirektors erhielt vom

Staate ein von der Akademie unabhängiges Atelier zugewiesen. Aber er fand nicht solchen Zuspruch wie Karl Wach, dessen ungewohnte Technik die Schaar der jüngeren Künstler bestach. Trotzdem konnte sich Wach bei weitem nicht derjenigen Erfolge rühmen, die Schadow zu verzeichnen hatte. Aus der Schule des Ersteren ging eigentlich nur Mittelgut hervor, während sich um Schadow kühn aufstrebende Talente wie Lessing, Bendemann, Th. Hildebrand, Sohn, Julius Hübner und Mücke sammelten. Sie folgten dem Lehrer, als dieser 1826 nach Düsseldorf ging, um nach Cornelius die Leitung der dortigen Akademie zu übernehmen. Mit Schadow sind sie die eigentlichen Begründer der älteren Düsseldorfer Schule, die ihren edelsten Ruhm in der Historienmalerei grossen Stils suchte und fand. Tiefe Wurzeln konnte Schadows Richtung mithin nicht in Berlin gefasst haben. Erst nach länger als zwanzig Jahren werden wir Zöglingen der Düsseldorfer Schule wieder in Berlin als ansässig begegnen.

Ungleich grösser war der Einfluss Karl Wachs auf die Berliner Malerschule. Karl Wilhelm Wach (geb. 1787) hatte sich unter Leitung des Historienmalers Karl Kretzschmar seit seinem zehnten Jahre der Kunst gewidmet. Nachdem er bereits einige selbstständige Werke von Belang geschaffen (ein Altarbild: Christus mit Johannes und Matthäus 1807, ein Portrait der Königin Luise 1811), wurde seine künstlerische Thätigkeit — er malte gerade die Bilder für die griechische Kapelle des Schlosses — durch die Freiheitskriege unterbrochen. Er trat in die Reihen der

Vaterlandsvertheidiger und betheiligte sich als Offizier an den Kämpfen von 1813—1815. Nach dem Einzuge in Paris nahm er Urlaub und blieb drei Jahre lang in der französischen Hauptstadt, um dem Studium seiner Kunst zu leben. Anfangs im Atelier Davids thätig, schloss er sich, wie bereits erwähnt, nach dessen Verbannung an Gros an. Er malte zu dieser Zeit das Altarbild für die Berliner Garnisonkirche, Christus am Kreuz, und einen Johannes den Täufer, der nach Schloss Bellevue in Berlin gekommen ist. Auch kopirte er mehrere Bilder aus dem Louvre. Diese drei in Paris zugebrachten Jahre waren für seine künstlerische Richtung entscheidend; er wurde ein Anhänger des französischen Klassicismus, der jedoch bei ihm durch eine dem Pariser Aufenthalte folgende italienische Reise, die er als königlicher Stipendiat unternehmen konnte, vornehmlich durch das Studium Raffaels, etwas von seiner theatralischen Hohlheit verlor. Aus Paris schrieb Wach einige interessante Briefe an Rauch, in denen einem er Paris die Elementarschule, Italien die Universität der Künstler nennt. „Die Sorgsamkeit der Franzosen“, schreibt er an Rauch am 24. April 1816, „und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch den Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurtheilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, dass man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend, und es besitzen

daher unter den angehenden Schülern Viele eine so grosse Fertigkeit im Kopiren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, dass ich, der ich in diesem Theile ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin, und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat.“ In einem späteren Briefe vom 13. November schreibt er noch Folgendes über die französische Methode: „Alles wird hier in den Ateliers alla prima farbig gemalt, und ich versichere Ihnen, dass so vortreffliche Studien von ganzen Figuren in sechs Tagen gemalt werden, so schön in der Farbe, im Effekt und nicht etwa in einer schlechten französischen Manier, wie wir Deutschen den Franzosen es gern vorwerfen, dass man nicht leicht irgendwo so vortreffliche Studien sieht.“ Was der junge Wach über das eifrige Naturstudium der französischen Maler sagt, gilt heute in noch höherem Grade, und aus ihm erklärt sich zum grössten Theile die ausserordentliche Blüthe, in welcher auch heute noch die französische Malerei trotz des durchgängigen Mangels an geistigem Inhalt steht.

Im Sommer 1817 kam Wach, nachdem der König ihm die Reise gestattet hatte, nach Rom. Wie erwähnt, gewannen jedoch die Nazarener auf den jungen Künstler, dessen Geist mit ganz andern Grundsätzen erfüllt war, keinen nennenswerthen Einfluss auf ihn. Vorzugsweise beschäftigte ihn das Studium der Quattrocentisten und besonders Raffaels, in dessen Stil und Ausdrucksweise und malerischen Vortrag er sich so hineinlebte, dass, als er in Florenz eine Kopie von Raffaels Vision des Ezechiel vollendet hatte, alle Welt

von Bewunderung voll war, und der Grossherzog das Original an eine Kette legen wollte, um des Besitzes desselben sicher zu sein. In Italien begann er auch die thronende Madonna, die nachmals (1827) für die Prinzessin der Niederlande ausgeführt wurde. „Ich hoffe“, so schreibt er über dieses Bild an Rauch, „Sie sollen zufrieden sein, da es hundertmal besser ist, als Alles, was ich machte. Thorwaldsen ist ausserordentlich mit dem Karton zufrieden; er ist mir mit seinem Meisterblick sehr nützlich gewesen“. Die Nazarener hätten „körperliche Schmerzen“ über Wachs Frechheit bekommen, weil er Luther und Melanchthon zu beiden Seiten der Madonna aufgestellt. Das Bild war in der Weise der sogenannten heiligen Konversationen aufgefasst und sollte die Einigung der christlichen Konfessionen darstellen.

Im Jahre 1819 kehrten Wach und Schadow nach Berlin zurück. Sie fanden bereits einen Boden vor, der für ihre romantisch-klassischen Bestrebungen und Ideale ungemein günstig war. Friedrich Eggers hat in seiner Biographie Rauchs in kurzen Zügen ein meisterhaftes Kulturbild von der Epoche von 1819 bis 1830 entworfen, in welche ein grosser Theil der künstlerischen Thätigkeit Wachs und Schadows fällt. Die Oede des politischen Lebens nach den Freiheitskriegen hatte die Geister völlig abgestumpft, alle Welt kehrte sich missvergnügt von der Politik ab, „seit die Reaktion des Jahres 1819, von Oesterreich ihren Ausflug nehmend, bald sich aber in Preussen fast noch sicherer einnistend, als im übrigen Deutschland, mit den Fesseln der Denk-, Lehr- und Pressfreiheit auch

Die Zeit von
1819—1830.

die Thatkraft der Ausgezeichnetsten unseres Volkes lähmte.“ Das deutsche Volk zog sich aus dem Werkeltagstreiben der politischen Tagesfragen ins Reich der Ideen und Ideale zurück. „Vollends wandte sich ab von der Politik alle berufsmässig auf Wissenschaft und Kunst gerichtete edle Volkskraft. Auf diesen Gebieten des Geisteslebens zeigte sich überall gesteigerte Thätigkeit, und für die einzelnen Blitze und Donnerschläge, welche sich rings um Deutschland aus der allgemeinen Wetterschwüle des politischen Horizonts entluden, blieb in den betreffenden Kreisen nur ein historisches Interesse übrig, höchstens angehaucht von bänglicher Sorge um die Rückwirkung der Gewitterschläge auf Deutschland.“

In Berlin drehte sich das Hauptinteresse jenes Publikums, welches sich so gern das „gebildete“ nennen lässt und welches in der That zeitweilig die geistige Physiognomie einer Stadt beeinflussen und bestimmen kann, um die Musik. Man lese nur die drei Berliner Briefe von Heine aus dem Jahre 1822 (Sämmtliche Werke XIII. Bd.), welche die geistigen Interessen, von denen damals die preussische Hauptstadt bewegt wurde, mit photographischer Treue schildern. Von der bildenden Kunst ist nur ein paar Male ganz beiläufig die Rede. Es wird das „wunderschöne Bild“ im Berliner Dom von Begas erwähnt, und am Ende einer langen Reihe von Notizen über Musik und Theater liest man: „An den Reliefs zu Blüchers und Scharnhorsts Statuen wird bei Rauch immer noch gearbeitet . . . Wach ist mit einem Altarblatt beschäftigt, das unser König der Sieges-

kirche in Moskau schenken wird.“ Und an einer andern Stelle: „Schadow hat ein Modell zu einer Statue des grossen Friedrichs vollendet. Der Tod des jungen Schadow in Rom hat hier viel Theilnahme erregt. Wilhelm Schadow, der Maler, lieferte neulich ein vortreffliches Bild, die Prinzessin Wilhelmine mit ihren Kindern darstellend. Wilhelm Hensel wird erst diesen Mai nach Italien reisen. Kolbe ist beschäftigt mit den Zeichnungen der Glasmalereien für das Schloss zu Marienburg. Schinkel zeichnet die Skizzen der Dekoration zu Spontinis „Milton“ Der Bildhauer Tieck arbeitet am Modell der Statue des Glaubens, welche in einer von den beiden Nischen am Eingang des Doms aufgestellt wird. Rauch ist noch immer beschäftigt mit den Basreliefs zu Bülow's Statue. Diese und die schon fertige Statue Scharnhorsts werden an beiden Seiten des neuen Wachthauses (zwischen dem Universitätsgebäude und dem Zeughause) aufgestellt.“ Mit diesen armen paar Zeilen, die gleichwohl alle damaligen Grössen der Berliner bildenden Künste berühren, wird die Kunst abgethan. Es sah demnach noch gerade so aus als im Jahre 1800, wo Jean Paul schrieb: „Während Philosophie, Dichtkunst und Malerei hier nur Sand für ihre Wurzeln haben, findet die Musik rechte Hände und Ohren.“

Die romantische Zeitströmung, welche alle Welt ergriffen hatte, riss natürlich auch die Maler mit sich fort. Doch bildete sich die romantische Richtung in der Malerei unabhängig von der Literatur. Karl Wilhelm Kolbe hatte sich schon in eine romantische Ausdrucksweise hineingelebt, bevor er die Musen-

almanachs, Taschenbücher und die Werke der Romantiker illustrierte. Er war, unabhängig von Tieck und von Fouqué, mit Leib und Seele Romantiker geworden. Andere folgten ihm nach oder standen ihm, wie Hensel, zur Seite, und so fand der Eklektiker Wach so zu sagen einen Grundstock vor, um den sich andere Elemente krystallisirten. Es war die Zeit der Almanache und poetischen Taschenbücher, die Schwärmerei für Walter Scott, Cooper und für die Befreiung Griechenlands, welche das gesammte politische Interesse des Publikums absorbirte. Aus der Romantik entwickelte sich aber auch die historische Schule mit einer Anzahl neuer Wissenschaften im Gefolge, die ihre Leuchte auch auf die Erforschung der Kunst strahlen liessen. Im Jahre 1820 wurde das „Kunstblatt“ gegründet, welches unter Schorns Leitung bei Cotta in Stuttgart erschien und in welchem alle auf die Kunst gerichteten literarischen Bestrebungen ihren Mittelpunkt fanden.

So war die Zeit, so die Stimmung der Heimath beschaffen, als Schadow und Wach in dieselbe zurückkehrten. „Damals“, sagt Eggers, „war die Zeit gekommen, wo alle Kraft, die Deutschland und der Norden nach Rom gesandt hatte, erfüllt von dem Kunstsegen des dortigen Aufenthaltes, wieder zurückströmte, um hier das bereits Keimende an heimathlicher Sonne sich entfalten zu lassen.“

Auf Befehl des Königs erhielt Wach im Lagerhause neben Rauch und Tieck ein eigenes Atelier angewiesen. Nach Pariser Muster eröffnete er eine Malerschule, zu der sich bald Schüler in Menge

drängten. Eine Auferstehung und ein Abendmahl für die Peter-Paulskirche in Moskau vollendete er bald nach seiner Rückkehr. Durch seine Ernennung zum Professor und Mitglied der Akademie wurde sein Ansehn auch äusserlich erhöht. Bis zum Jahre 1837, wo Wach seine Lehrthätigkeit niederlegte, gingen aus seiner Schule mehr als siebenzig Maler hervor, unter ihnen freilich keiner von der Bedeutung der Düsseldorfer, die mit Schadow fortgezogen, aber immerhin beachtenswerthe Talente, welche ein Menschenalter hindurch die Berliner Malerschule repräsentirten und auf deren Schultern viele unserer zeitgenössischen Maler stehen.

Wach war kein originales Talent, welches eine neue, oder auch nur scharf abgegrenzte Richtung in der Malerei hätte inauguriren können. Wie seinem Genossen Schadow fehlte auch ihm der geniale, selbstständige Zug. Er war in einem noch höheren Grade Eklektiker als jener. Sowohl auf dem Gebiete der religiösen Staffeleimalerei wie auf dem der monumentalen werden wir überall an seine Vorbilder, an Raffael, Giulio Romano, Andrea del Sarto, erinnert. Seine beiden hervorragendsten Werke religiösen Inhalts — die thronende Madonna mit dem segenspendenden kleinen Heiland, welche die Stadt Berlin der Prinzessin Luise von Preussen bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande zum Geschenk machte, und die drei himmlischen Tugenden in der Werderschen Kirche in Berlin — legen Zeugniss für seine eklektische Richtung, aber ebenso sehr auch für sein hervorragendes Compositionstalent, für sein kolo-

Wachs Kunst-
charakter.

ristisches Können und für seine Kenntnisse in der Architektur und Perspektive ab. Dass Wach auch die Gesetze des monumentalen Stils vollkommen verstand und beherrschte, das beweisen die neun Musen, welche die Decke des Berliner Schauspielhauses zieren. Schinkel hatte bei der Ausmalung des Schauspielhauses in erster Linie an Wach gedacht. Aber der Sohn des Akademiedirektors konnte nicht so leicht übergangen werden, und so wurde denn die Arbeit getheilt. Schadow dekorirte die Decke des Prosceniums mit einem Bacchanal, welches an Tiefe und Kraft der Färbung die heller und leichter gehaltenen Musen Wachs freilich übertrifft, während dem letzteren der Plafond überlassen wurde. Die Höhe desselben und der Reflex des Kronleuchters am Abend verhindern den Beschauer, die Vorzüge der anmuthigen Gestalten Wachs, welche, von ovalen Medaillons umschlossen, in die Streifen eines neuntheiligen, fächerartigen Velariums eingefügt sind, voll und ganz zu würdigen. Man muss sie nach den Originalkartons, welche die Berliner Kunstakademie besitzt, oder nach den Stichen beurtheilen, welche J. Caspar im Jahre 1820 ausführte und die kürzlich von Dr. Jordan neu herausgegeben worden sind¹⁾. In diesen Musengestalten zeigt sich der Einfluss Raffaels am stärksten, so stark, dass der französische Klassicismus fast ganz in den Hintergrund tritt und sich nur hie und da in dem

¹⁾ Die Musen im königlichen Schauspielhause zu Berlin, erfunden und gemalt von Karl Wilhelm Wach. In Kupfer gestochen von J. Caspar. Neue Ausgabe von Dr. M. Jordan. Berlin 1877, Ernst Wasmuth.

Arrangement der Gewänder kund giebt. Eine echt raffaelische Grazie athmet aus diesen Gestalten, eine klassische Naivetät spricht aus ihnen, wie wir sie in den erhabenen Allegorieen finden, mit welchen Raffael die Stanza della Segnatura geschmückt hat. Die herrliche Gestalt der Poesie war es vorzugsweise, die Wach inspirirte. Seine Clio und seine Urania rufen in uns auf den ersten Blick die Erinnerung an die idealste Verkörperung der Dichtkunst wach.

Von der Mitte der dreissiger Jahre stieg Wach allmählig von seiner Höhe herab. In Berlin vermag sich eine Autorität nicht lange zu halten. Man hatte inzwischen die modernen französischen Maler, welche die akademischen Ausstellungen fleissig beschickten, Vernet, Cogniet, Lepoittevin, Gudin, Watelet, Roqueplan, Biard, Balan, genauer kennen gelernt, und neben diesen glänzenden, neu aufgegangenen Gestirnen, die durch ihre geistreiche Auffassung und ihre Beweglichkeit blendeten, vermochte sich Wach, der im Grunde doch immer mehr Rechner als schöpferisches Talent war, nicht zu behaupten. Eine „Judith mit dem Haupte des Holofernes“ (1838) wird in dem „Bericht über die Berliner Kunstaussstellung im Jahre 1838“ arg mitgenommen. „In der ganzen Gebärdung dieser Gestalt ist ein undurchdrungenes, unverschmolzenes Wesen von verfehlter Antike und gelungener Soubrettenhoheit, von prahlerischer Schaustellung und einigen wohlberechneten Hauchen nachwirkender Mordvollziehung, von Zofenheroismus und dem akademisch sich schmückenden Junostolz einer Soubrette.“ Der Eklektiker konnte also seine geistige Leere unter der

gefälligen Form nicht mehr verbergen. Aber auch sein Kolorit, dem es auf dem genannten Bilde an jeglicher Harmonie fehlte, vermochte nicht mehr seinen alten Reiz auszuüben. Noch unsanfter ging die Kritik mit ihm um, als 1844 auf der akademischen Ausstellung eine grosse historische Komposition „Der heilige Otto, Bischof von Bamberg, und die ersten Christenkinder in Stettin“ von seiner Hand erschien. In einem von Th. Mundt und Luise Mühlbach verfassten Berichte „Berlin und seine Künste“ (1844) wird er mit beissen- dem Spott überschüttet. „Das ist ein vornehmer Mann“, heisst es darin, „und deshalb hat er auch gar nicht nöthig, ein guter Maler zu sein, und da er ausserdem im Senate der königlichen Akademie sitzt, so braucht er sich gar nicht anzustrengen, um zu höherem Ruhm zu gelangen . . . Welch' eine innere Nüchternheit und Leerheit, welches stumpfe, harte Kolorit, wie viel Fehler in der Zeichnung! Ja, ja, nur ein Mann in Amt und Würden darf es wagen, solch ein Bild zu malen, ohne für seinen Ruhm zu zittern; und gewiss, wäre Wach ein grösserer Maler, würde er schwer die Anerkennung gefunden haben, die man jetzt allzu- willig ihm zugesteht.“ Wenn auch auf das kritische Urtheil dieses Schriftstellerpaares kein zu grosses Gewicht zu legen ist, so darf man doch nicht ausser Acht lassen, dass Theodor Mundt und Luise Mühl- bach für die gebildeten Kreise Berlins tonangebend waren, dass in diesen Kreisen ihr Ausspruch wie ein Orakel galt und dass sie umgekehrt auch die Stim- mung derselben in ihren kritischen Schriften wieder- spiegelten. Eine Stelle aus Varnhagens Tagebüchern

(I. 27. 17. Dez. 1836), die auch in anderer Beziehung interessant ist, giebt zu dieser Betrachtung einen merkwürdigen Kommentar. „Unser Künstlerwesen“, sagt er, „zeigt seine Hohlheit immer bedenklicher, auf allen Seiten kracht es, senkt es sich, berstet es. Von allen Seiten sieht man sich nach Hülfe um. Die Künstler klagen, dass sie nicht verkaufen können, die Schüler schmälern den Erwerb der Meister, die Liebhaber behaupten, dass die gekauften Bilder dunkeln und schlecht werden. Der gemachte Enthusiasmus will nicht mehr vorhalten. Hört man ein Urtheil, so ist es sicherlich der Widerhall einer Stimme vom Hofe her. Die Kunstschreiber stehen auch unter diesem Einfluss. Ganz Berlin lässt sich sein Urtheil von einigen Leuten machen, die vielleicht einige Kenntniss, aber wenig Geschmack und dafür sehr viel Anmassung haben.“ Theodor Mundt und Luise Mühlbach gehörten nun freilich nicht dieser Kategorie von „Kunstschreibern“ an. Sie vertraten im Gegentheil die Opposition, die im Anfang der vierziger Jahre bereits auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens aufzutreten begann und sich zuerst auf dem ziemlich unschuldigen der Kunstkritik Luft machte. Mundt war jedenfalls nicht von Varnhagen gemeint, da ersterer mit der Varnhagenschen Clique eifrige Beziehungen unterhielt.

Von den übrigen Schöpfungen Wachs nennen wir noch einen Christus mit seinen Jüngern (1828, Raczynskische Galerie in Berlin), Psyche von Amor überrascht (Nationalgalerie, Berlin), eine gefällige und anmuthige Komposition, klar und fleissig kolorirt, wenn auch von süsslicher Eleganz, einen männlichen

Studienkopf (ebendasselbst) von übertriebenem Ausdruck und manierirt in der Farbe, eine Nymphe und einen Johannes in der Wüste.

Portraitmalerei
in Berlin.

Wie Schadow, war auch Wach, namentlich in seiner späteren Zeit, vielfach als Portraitmaler thätig. Ein Bildniss der Königin Luise hatte dem aufstrebenden Jüngling die Gunst des Königs erworben, welche ihm so fördersam wurde. Es liegt im Wesen der Portraitmalerei, dass sie am besten und schnellsten in grossen Städten gedeiht. Die Lebensbedingungen, die sie braucht, sind überwiegend äussere. Doch ist der Volkscharakter auch nicht ohne Einfluss auf ihre Blüthe. In England, wo sich frühzeitig ein freies öffentliches Leben entwickelte, wo das Individuum sich aus eigener Kraft leichter aus den Massen emporheben konnte, ohne das Relief eines ererbten Namens zu brauchen, entwickelte sich auch am frühesten eine blühende Portraitmalerei. Sie steht dem praktischen Leben näher als jeder andere Kunstzweig; sie dient keinem idealen Interesse oder thut es doch nur in seltenen Ausnahmefällen. Eigenliebe und Ruhmsucht sind ihre besten Pfleger; darum ist ihr die Republik weniger günstig als die Monarchie, der Einfluss des Fürstenhofes. In Berlin hat sie einen nicht minder guten Boden gefunden als in London. Hier traten sogar noch mehrere andere Umstände hinzu, die sie hegten und förderten: ein enges gesellschaftliches Leben, das sich um gewisse Centralpunkte gruppirt, die Lust zu bewundern und bewundert zu werden, die in Berlin, wo man gern alles „gottvoll“ findet, schärfer hervortritt und stärker grassirt als anderswo,

ein der ganzen Bevölkerung eigenthümlicher realistischer Sinn, der selbst mitten in der kräftigsten romantischen Strömung seine Freude an der Gegenwart nicht verlor und der auch für die realistische Portraitbildnerei eines Gottfried Schadow und eines Rauch den empfänglichen Boden bereitete. Unter so bewandten Verhältnissen ist es erklärlich, dass die Portraitmalerei in der modernen Berliner Kunst von Anbeginn eine hervorragende Stellung einnahm und bis auf den heutigen Tag einnimmt. In einzelnen Perioden tritt sie derart in den Vordergrund, dass sie fast allein den Zusammenhang in der geschichtlichen Entwicklung der Berliner Malerei aufrecht erhält.

Wilhelm Schadow hatte seine ersten Lorbeern in Berlin als Portraitmaler gepflückt, was den jungen Künstler, wenn wir einer Bemerkung der Henriette Herz glauben dürfen, mit nicht geringem Selbstgefühl erfüllte. „Den jüngsten Schadow sah ich beim Abschiede von Berlin (1810)“, so schreibt sie an die Malerin Luise Seidler, „als einen zierlichen jungen Weltmann und eleganten Portraitmaler, der durch einige ähnliche Portraits vornehmer Personen schon eine Art von Ruf hatte, der ihn über Gebühr eitel machte.“ Acht Jahre später sah sie ihn in Rom wieder. „Schadow“, so schrieb sie nun, „war ein Portraitmaler geworden, der jedes Portrait zum Tableau erhöhte.“ In Rom hatte er nämlich ebenfalls viele Portraitaufträge erhalten, und so schrieb Wach in Uebereinstimmung mit der Schilderung der Herz im Jahre 1819 von ihm (Eggers, Rauch II. 25): „Er ist jetzt ganz lustig, stutzerig und auffallend arrogant

in Gesellschaft, mit untermischter Demuth, die beinahe noch unerträglicher ist. Ich glaube nicht, dass der Mensch böse ist, aber er ist so ungleich, so charakterlos und dabei doch etwas intriguant . . . Das Christenthum auf der Zunge treibt mir am meisten die Galle in's Blut.“

Unter Wachs zahlreichen Portraits erwarben sich die Bildnisse der Königin Luise in ganzer Figur, der Prinzessin Friederike der Niederlande, der Prinzen Adalbert und Waldemar von Preussen (1834), des Fräuleins von Savigny und der Gräfin Raczynski (1827) Anerkennung. Bei letzterem wusste er auch wieder seine raffaelischen Studien zu verwerthen, indem er das Bildniss auf den Wunsch des Grafen, in dessen Galerie es sich noch heute befindet, im Kostüm und in der Haltung Raffaels Portrait der Johanna von Arragonien nachbildete. In seinen letzten Lebensjahren nahm Wach als Vizedirektor der Akademie (seit 1840) und Vertreter des Cornelius eine sehr hervorragende und einflussreiche Stellung ein. Er starb am 25. November 1845.

K. Kretschmar.

Als Wach im Jahre 1819 nach Berlin kam, stand sein Lehrer, Johann Karl Heinrich Kretschmar, geboren den 17. Oktober 1769 zu Braunschweig, noch in der vollsten Kraft seines Schaffens. Kretschmar, ein Schüler von Weitsch, war 1789 nach Berlin gekommen, machte sich aber erst im Jahre 1800 bekannt, als er den von der Akademie ausgesetzten grossen Preis durch eine historische Komposition: „Der grosse Kurfürst verzeiht dem Prinzen von Homburg auf dem Schlachtfelde von Fehrbellin“ gewann. Er machte nun eine Studienreise nach Frankreich und

Italien und vollendete nach seiner Heimkunft eine zweite grössere Komposition: „Die Rückkehr des Kurfürsten als Kronprinzen von seiner Reise nach den Niederlanden“ (1802), mit welcher er gleichfalls guten Erfolg hatte. Er unternahm hierauf eine zweite Studienreise, von der er 1805 zurückkehrte. Schon 1806 wurde er ordentliches Mitglied der Akademie und 1817 Professor der Geschichtsmalerei. Er starb den 2. März 1847. — In seiner späteren Zeit stellte er noch eine Episode aus dem Leben des grossen Kurfürsten dar, wie der grosse Feldherr vor der Schlacht bei Fehrbellin seine Truppen zum Kampfe anfeuert. Ein kleines Bild in der Nationalgalerie: „Christus und die Samariterin am Brunnen“ zeigt ihn als Koloristen nicht von einer vortheilhaften Seite. Es ist hart und bunt. Liebenswürdiger ist ein Bildniss seines Schülers Wach, welches diesen etwa in einem Alter von 16 Jahren darstellt.

Karl Wilhelm Kolbe (geboren zu Berlin 7. März 1781), dessen Entwicklungsgang mit dem Wachs beinahe parallel läuft, stellt den Zusammenhang zwischen der älteren Berliner Malerschule und der neueren her. Er war ein Schüler von Chodowiecky und gewann 1796 durch eine grosse historische Komposition: „Frobens Opfertod in der Schlacht bei Fehrbellin“ den ersten Preis der Akademie. 1815 wurde er ordentliches Mitglied der Akademie, aber erst 1830 ordentlicher Professor. Kolbe ist der erfolgreichste und glücklichste Repräsentant der romantischen Richtung in der Berliner Malerei, jener Romantik, die in Fouqué und Tieck ihre literarischen Vertreter fand.

K. W. Kolbe.

Wir haben schon oben beiläufig erwähnt, dass Kolbe nicht von den Romantikern inspirirt worden ist, dass er vielmehr selbstständig und sogar früher als sie eine gleiche Richtung in seiner Kunst einschlug. Schon als er Fouqués „Sigurd“, der im Jahre 1808 erschien, mit einem Titelbilde schmückte, hatte er eine vollkommen romantische Ausdrucksweise gefunden, in der er sich mit Leichtigkeit erging. Wie die Dichtungen Fouqués haben auch seine Kompositionen einen starken theatralisch-phantastischen Zug. Man glaubt immer lebende Bilder unter bengalischer Beleuchtung vor sich zu sehen. Das Mondlicht oder das glührothe Licht einer Fackel müssen ihm am häufigsten ihre Effekte leihen. „Die Flucht Kaiser Karl V. bei Nachtzeit über die Alpen 1551“ (Nationalgalerie, Berlin) ist ein Beleg für seine romantisch-theatralische Auffassung. Dass er aber auch über eine gewisse dramatische Energie verfügte, welche seine Historienbilder bei weitem über diejenigen Wachs erhob, zeigt sein „Barbarossa in der Schlacht bei Antiochia 1190“ (Nationalgalerie, Berlin). Hier entfaltet er auch in der Charakteristik der Köpfe eine achtbare Kraft und Tiefe, während das Kolorit bereits sehr vorthellhaft den Einfluss der Düsseldorfer verräth. Zu seinen grösseren Arbeiten gehören die Kartons zu den Glasfenstern des Schlosses in Marienburg, welche die Kämpfe und Schicksale der deutschen Ordensritter darstellen, und die Fresken in den Vorhallen des Marmorpalais bei Potsdam mit Szenen aus dem Nibelungenliede. Zwei Oelskizzen zu den ersteren — festlicher Einzug der Ordensritter in das Schloss

und Deutschherrn als Krankenpfleger in Jerusalem — besitzt die Nationalgalerie in Berlin. Dort sieht man auch eine im Jahre 1824 gemalte altdeutsche Strasse mit zahlreichen Figuren, die mit grosser Liebe und Sorgfalt durchgeführt und charakterisirt sind. Die lichte und klare Färbung differirt so auffällig von dem düsteren Grundton seiner Historienbilder, den er übrigens dem Studium der Niederländer verdankt, dass man zu der Annahme geneigt ist, dieses lebenswürdige Bildchen sei unter dem Einfluss jener von den Gebrüdern Boisserée in Fluss gebrachten Richtung entstanden, welche das Studium der altdeutschen Meister in Flor brachte. In manch' einer Hinsicht wird man vor diesem Bilde an die humoristischen Kompositionen eines M. v. Schwind erinnert. Von seinen Werken sind sonst noch erwähnenswerth: Die Himmelfahrt Christi in der Schlosskirche zu Potsdam; Albrecht Achilles erobert eine Fahne; Kurfürst Friedrich I. wird vom Kaiser belehnt (kgl. Schloss); Ottos des Grossen Schlacht bei Merseburg gegen die Ungarn (1829); die Schlacht bei Fehrbellin; die letzten Augenblicke des Herzogs Wratistlaw von Pommern; die heilige Cäcilie; der heilige Georg und ein italienisches Mädchen mit Früchten (alle drei im königl. Besitz); Doge und Dogaressa; Winzerfest aus dem Mittelalter; Karl der Grosse beim Kohlenbrenner.

Wenn das Atelier Wachs auch von zahlreichen Schülern besucht war, so war doch seine künstlerische Persönlichkeit nicht energisch und ausgeprägt genug, um eine nachhaltige und tiefgehende Wirkung auf die jüngere Künstlergeneration zu üben. Shadow mit

seiner einseitigen, vorzugsweise die Technik betonenden Richtung wäre viel eher der Mann nach dem Herzen der jungen Berliner Künstler gewesen als Wach, der vielseitige Eklektiker, dessen glatte und süssliche Pariser Mache nur zu schnell an Ansehn und Geltung verlor. Mehrere seiner Schüler gingen auch später noch nach Düsseldorf, wo sie ihren letzten Schliff erhielten. Am treuesten blieben ihm und seiner Richtung Da e g e, Hopfgarten und Henning.

E. Daege.

Eduard Da e g e, geboren zu Berlin den 10. April 1805, trat 1823 in das Atelier Wachs, nachdem er vorher auf der Akademie vorzugsweise den Unterricht des Professors Niedlich¹⁾ genossen. Er lebte sich ganz in die Wachsche Richtung ein, nicht bloss in formaler und technischer Hinsicht, sondern auch bezüglich der Wahl der Stoffe. Sein erstes grösseres Bild: „Erfindung der Portraitplastik“ (Nationalgalerie, Berlin)²⁾, zeigt, wie treu er den Spuren seines Meisters folgte. Nach des Plinius Erzählung sitzt die Tochter des sikyonischen Töpfers Butades neben ihrem Geliebten, der gerüstet in den Kampf ziehen will, und zeichnet an der Wand die Kontouren des Schattens

Niedlich.

¹⁾ Job. Gottfried Niedlich, geboren zu Berlin 1766, gestorben 1837, ein Zögling der Berliner Akademie, wurde 1789 Lehrer an der Zeichenschule derselben. Nach einem vierjährigen Aufenthalte in Italien wurde er 1801 Professor an der Akademie und leitete auch als solcher die Zeichenklasse. Er erwarb sich besondere Verdienste um das Ornamentzeichnen.

²⁾ Im Kataloge der Nationalgalerie Nr. 395 wird das Bild „Erfindung der Malerei“ genannt. Ein Blick auf die Stelle bei Plinius N. H. XXXV. 151 zeigt jedoch, dass es sich um die Erfindung der Portraitbildnerei handelt.

seines Profiles nach. Die lebensgrossen Figuren sind vortrefflich gezeichnet, aber die Körper noch nicht mit dem jetzt üblichen Naturalismus durchgebildet, sondern nach einem gewissen romantisch-idealen Schema geschaffen, welches eine feinere Individualisirung der Körperformen vermeidet. Der Fleischton ist rosig und klar, ohne Kraft und Wärme. Diese Art der male-
rischen Behandlung ist allen Wachschülern gemeinsam. Sie offenbart sich auch in der Portraitmalerei, welche in der Wachschen Schule nach dem Beispiele des Meisters mit grossem Erfolge kultivirt wurde. — Nachdem Daege im Jahre 1832 eine Studienreise nach Italien unternommen, kehrte er im folgenden nach Berlin zurück und erhielt bald zahlreiche Aufträge. Er malte für mehrere Kirchen, so für Rostock, Sigmaringen, Marienbad und Kyritz, und gehörte auch zu der Zahl derjenigen Maler, welche von Friedrich Wilhelm IV. berufen wurden, die neue, 1845—1852 von Stüler und von Schadow erbaute Schlosskapelle auszumalen. Von ihm rühren daselbst eine Geburt Christi in der flachen Bogennische links über der Thür und einige von den 72 Engelsgestalten und Engelsköpfen her, welche das Kuppelgewölbe schmücken. 1838 wurde Daege Lehrer an der Akademie und 1840 Professor. In diese Zeit fallen mehrere Genrebilder, welche zum Theil durch die Lithographie vervielfältigt wurden und den Namen ihres Urhebers für eine Zeit lang populär machten. So der „mitleidige Mönch“ (Kunstaustellung von 1836), der einer Frau und einem Knaben, die von der Wanderung ermattet am Fusse eines Heiligenbildes niedergesunken sind,

Erquickung reicht, der „Messner“ (1837, Nationalgalerie, Berlin), welcher, von einem Chorknaben geführt, im Begriff steht, einen Gebirgsbach zu durchwaten, die „Einkleidung einer Nonne“, „das Weihwasser“, eine „Römerin mit einem Kinde“ u. s. w. Nach dem Tode des Vizedirektors Herbig¹⁾ (1861) wurde er mit der Führung der Direktorialgeschäfte betraut, welche seine Zeit so in Anspruch nahmen, dass er auf eine fernere Ausübung seiner Kunst verzichten musste. Im Jahre 1875 trat er, nachdem 1874 die Reorganisation der Kunstakademie vollzogen war, in den Ruhestand. Die dreizehn Jahre, während welcher er der Akademie vorstand, sind wohl die traurigsten des Instituts gewesen, nicht so sehr durch seine persönliche Schuld, als durch die Schuld derjenigen, welche über den hoch aufwogenden politischen Ereignissen die Pflege der Kunst dem allgemeinen Wohle des Vaterlandes hintansetzen mussten. Daege hat demnach, trotzdem viele Schüler unter seiner Leitung erwachsen sind, keinen merklichen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Malerei Berlins geübt.

Herbig.

¹⁾ Wilhelm Herbig, geboren in Potsdam 1787, wurde 1830 Professor und 1848 Vizedirektor der Berliner Akademie, deren Schüler er gewesen war. Von ungewöhnlicher Faustfertigkeit beherrschte er alle Gebiete der Malerei vom Kirchenbilde bis zum Genrestück, ohne jedoch auf einem etwas Bedeutendes zu leisten. Von seinen Gemälden sind zu nennen: Schlacht bei Culm (für den König), die Spinnerin und die Grazien (beide im Schloss Bellevue), eine Familie, die sich bei einer Ueberschwemmung rettet (beim Prinzen Karl); die Wittve von Missolunghi. Er bildete zahlreiche Schüler heran und starb 1861.

August Ferdinand Hopfgarten, geb. in Berlin Hopfgarten.
den 17. März 1807, erhielt seinen ersten Unterricht bei dem Maler Ruscheweyh, dem Bruder des bekannten Kupferstechers, und besuchte dann 1820 die Akademie, wo er unter der Leitung Daehlings¹⁾, Nidlichs und Wachs studirte. Er schloss sich bald eng an den letzteren an und trat schon 1825 mit einem Bilde hervor, welches ihm einen akademischen Preis einbrachte. 1827 ging er nach Italien, wo er fünf Jahre blieb, und dann begab er sich nach Wiesbaden, um dort die Begräbniskapelle der Herzogin von Nassau auszumalen. 1835 kehrte er nach Berlin zurück und entfaltete nun eine lebhafte künstlerische Thätigkeit, welche sich ziemlich gleichmässig auf das Gebiet der biblischen und profanen Geschichte, des romantischen Genres und des Portraits erstreckte. 1836 erschienen auf der Kunstaussstellung zwei Genrebilder: „Raffael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend“, nach

¹⁾ Heinrich Anton Daehling, geb. 19. Januar 1773 Daehling.
in Hannover, besuchte seit 1793 die Berliner Akademie und ernährte sich später als Miniaturmaler, Zeichner und Zeichenlehrer. 1802 ging er nach Paris, wo er sich in der Oelmalerei vervollkommnete, Kassel, Düsseldorf, Haag und Amsterdam. Eine glücklich gelungene Darstellung eines Schiffbruchs erwarb ihm die Mitgliedschaft der Akademie und 1814 wurde er Professor. Seine bedeutendsten religiösen Bilder sind das Altarbild in der Garnisonkirche zu Potsdam, eine Kreuzabnahme, und Christus ruft die Mühseligen und Beladenen zu sich. Von Genrebildern sind zu nennen: Sterbelager der Königin Luise (königliches Schloss), die Kranzwinderinnen, das schlummernde Mädchen, der Wettgesang, der Einzug in die Burg (1822, Berlin, Nationalgalerie); von Kartons: der Anbruch des jüngsten Tages. Er starb in Potsdam den 10. September 1850.

der bekannten Anekdote, der zufolge der Meister den Entwurf nach einer auf der Strasse beobachteten Gruppe auf den Boden eines Fasses zeichnete, und die später durch die Lithographie so populär gewordene „Schmückung einer Braut“, zwei Bilder „eines reichen, heiteren Lebens“, denen man „geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung“ nachrühmte, obwohl man schon damals an ihnen eine „kräftigere, vollere Sinnlichkeit“ vermisste. Noch populärer wurden die „Schwäne fütternden Mädchen“, drei Frauen in dem romantisch zugestutzten Kostüm der florentinischen Renaissance, welche auf einer Marmortreppe am Ufer eines Gewässers stehen und zwei nahende Schwäne mit Mais füttern, während den Hintergrund der ganze Zauber der Romantik füllt, Marmorpaläste, verschwiegene Haine im Abenddunkel und plätschernde Springbrunnen. Das Bild, welches Friedrich Wilhelm III. ankaufte, wurde in Farbenlithographie herausgegeben und machte grosses Glück. Von ähnlichen historischen Genrebildern sind noch zu nennen: Die Findung Mosis; Ruth und Boas; Kampagnolen vor einem Madonnenbilde; räuberische Saracenen; Tasso vor Leonore (1839, Nationalgalerie, Berlin), steif und trocken, aber gediegen in der Farbe; die Rosen der heiligen Elisabeth; Italienerinnen unter einer Vorhalle und Italienerinnen am Brunnen (im königl. Besitz); italienische Almosenspenden (beim Grafen Raczynski); Herminia unter den Hirten; eine Mandolinspielerin; die Erziehung Jupiters auf Kreta.

In der Schlosskapelle malte Hopfgarten in der flachen Bogennische über dem Altar die Ausgiessung

des hl. Geistes und einige von den Engelsgestalten und Engelsköpfen in der Kuppel. Auch an der dekorativen Ausschmückung des neuen Museums, welche so viele künstlerische Kräfte in Bewegung setzte, war Hopfgarten betheiligt, indem er mit Daege, Steinbrück und A. Schmidt den Kuppelsaal ausmalte. Die Darstellung des Herkules, der die goldgehörnte Hindin der Diana einfängt, ist nach seinem Entwurfe von jüngeren Künstlern ausgeführt, während er selbst mit den drei Genannten die mit den Attributen der Götter spielenden Genien in der Kuppel malte. — Im Jahre 1854 wurde Hopfgarten Professor. Er hat seine künstlerische Thätigkeit noch bis in die neueste Zeit fortgesetzt. 1872 erschien auf der Ausstellung ein Genrebild „Das Mädchen aus der Fremde“ und 1873 drei mit Kreide gezeichnete Portraits.

Adolf Henning, geb. in Berlin 1809, war von 1824 an neun Jahre lang im Atelier Wachs thätig. 1826 malte er sein eigenes Bildniss und 1826 ein Kind mit seinem Schutzengel. 1830 erschienen auf der Ausstellung „Philemon und Baucis“ und „Oedipus und Antigone“. Zwei im Jahre 1832 vollendete Bilder: „Christus von den drei Marien Abschied nehmend“ und eine „Wittwe mit zwei Kindern am Altare knieend“ kaufte der König an. 1833 ging er auf drei Monate nach Düsseldorf und dann nach Italien, wo er seine künstlerische Reife empfing. Nach seiner Rückkehr wurde er Mitglied der Akademie und Professor. Er beutete nun seine italienischen Studien aus und malte zuerst nach einer damals sehr beliebten Mode die lebensgrosse Halbfigur eines Mädchens aus

A. Henning.

Frascati (1838, Nationalgalerie, Berlin). Wach hatte diese Richtung mit einem häufig kopirten Brustbild eines Mädchens von Albano inaugurirt und fand bald eifrige Nachfolge, die bis auf den heutigen Tag noch nicht ausgestorben ist, vielmehr allgemach alle Landschaften Italiens in ihren Bereich gezogen hat. Auch heute wimmeln unsere Ausstellungen noch von Trasteverinerinnen, Sabinerinnen, Neapolitanerinnen, Venetianerinnen u. dgl. m. Wohl jeder nach Italien wallfahrende Malerjüngling findet einmal Gelegenheit, eine der Italienerinnen, die seinen Weg gestreift, in ihrem Sonntagstaat zu konterfeien und die Ausstellung seiner Heimath mit diesem Konterfei zu beglücken. Die illustrierten Zeitungen sind gefällig genug, derartige Schönheiten in ihrer Nationaltracht weiteren Kreisen zu vermitteln, eine Aufgabe, die vor vierzig Jahren der eben erfundenen Lithographie zufiel, welche sich mit Eifer eines jeden irgendwie annehmbaren Stoffes bemächtigte.

Hennings Frascatanerin zeigt dieselbe fröhliche, rosige Färbung, denselben zart romantisch angehauchten Teint, wie die Bilder Wachs. In koloristischer Beziehung sind nur diejenigen Schüler Wachs über den Meister hinausgekommen, die sich später nach Düsseldorf begaben. — Auch ein „Leichenzug in der Campagna“ war eine Frucht von Hennings italienischer Reise. Im Jahre 1836 erschien eine ganze Reihe von Bildern Hennings auf der akademischen Ausstellung: „Achill und Thetis“, „David, die Harfe spielend“, „ein Ordensgeistlicher mit einem Chorknaben in San Marco zu Venedig“, „ein armenischer Geistlicher in

der Rogerkapelle zu Palermo“, „Dominikaner in einer Krypta“, „spanische Bettelmönche auf einer Gebirgswanderung“, „ein italienisches Mädchen“ und mehrere Skizzen und Aquarelle, gleichfalls Früchte seiner italienischen Reise. Auf allen diesen Bildern überwogen die Vorzüge korrekter Zeichnung und plastischer Modellirung die des Kolorits, dem es an Harmonie und Schmelz gebrach. Die kleineren Genrebilder verdienten jedoch um ihrer Lebendigkeit und Naturwahrheit willen den Vorzug vor den Kompositionen grossen Stils, denen die Wachsche Kälte und Trockenheit innewohnte.

In der Schlosskapelle malte Henning, wie seine Genossen in stereochromischer Manier, die beiden Evangelisten Lukas und Johannes in den runden Bogennischen und im weissen Saale die Kolossalfiguren der acht preussischen Provinzen. Im neuen Museum arbeitete er mit Kaselowski, Becker und Peters an den Wandmalereien des Niobidensaales, welche griechische Mythen darstellen. Er malte: Thetis, dem Achill die Waffen bringend; Odysseus und Leukothea; Diana entführt Iphigenie; Aeneas und Anchises; der rasende Ajax; Romulus umpflügt die Mauern Roms. — Nebenbei kultivirte er eifrig die Portraitmalerei, welcher er sich zuletzt fast ausschliesslich widmete. Ein Portrait der Fürstin Liegnitz ist im königlichen Besitz. Noch immer zeichnen sich seine Bildnisse durch energische Modellirung und korrekte Zeichnung aus, wenn gleich seine Auffassung eine nüchterne, prosaische ist und sein Kolorit schon längst den Fortschritten der Technik nicht mehr zu folgen vermag. Aus früherer

Zeit stammt ein grosses Familienbild: vier Herren, die das Modell zu einem Standbild betrachten.

H. Krigar.

Zu grossen Hoffnungen berechtigte ein vierter Wachschiiler, Heinrich Krigar, geb. in Berlin den 7. Mai 1806, welcher von 1827—1836 im Atelier Wachs arbeitete und dann seine Studien in Belgien, Holland und Paris fortsetzte, wo er das Atelier von Paul Delaroche besuchte. Schon nach einem Jahre musste er wegen Kränklichkeit in die Heimath zurückkehren, und am 7. Juli 1838 starb er daselbst. Auf einem „Aschenbrödel“, welches auf der Kunstaussstellung von 1836 erschien und in königlichen Besitz überging, war nach dem Urtheile des Referenten in Kuglers „Museum“ „das traulich Märchenhafte, das kindlich Geheimnissvolle, was zu dem Gemüth so fremd und doch so wohlbekannt spricht, . . . auf die vorzüglichste Weise erfasst. Es gehört eine tiefe, innere Poesie dazu, um den Hauch des erzählten Märchens so sicher im Bilde zu fixiren, wie es hier geschehen ist“. Auf derselben Ausstellung war ein zweites Genrebild von Krigar zu sehen: „ein Ritter, der in der Luke einer Dachkammer steht und die Wirkung eines Schusses beobachtet, welchen ein neben ihm stehender Knappe abfeuert“ (jetzt in der Nationalgalerie, Berlin; nach Einigen Georg und Lerse), in technischer Hinsicht dem Aschenbrödel überlegen. Ein Astrolog und eine hl. Cäcilia werden gleichfalls gerühmt.

Seefisch.

Hermann Ludwig Seefisch, geb. 1810 zu Potsdam, kam 1832 in Wachs Atelier und trat 1836 zum ersten Male mit einer „am Grabe ihrer Eltern

betenden Waise“ auf, welche auf der Kunstaussstellung viel Glück machte. Der Maler hatte „die Klippe der modernen, verhimmelnden Sentimentalität“ glücklich umsegelt und in dem Schmerze des jungen Mädchens „ein reines, gesundes Gefühl“ ausgedrückt. Er blieb dem Genre indessen nicht treu. Nachdem er 1836 nach Paris gegangen, wo er sich bei dem Landschaftsmaler Watelet weiter ausbildete, und dann eine Reise durch die Schweiz und Italien gemacht, widmete auch er sich später ganz der Landschaftsmalerei. In seinen Bildern — Ansicht des Montblanc von Sallanches aus; Wassermühle im Felsenthale; Paris von Pantin aus (königl. Besitz); Ansicht von Janina; Ansicht von Rouen (1838) — gab sich der französische Einfluss kund. Man rühmte die Kraft und Harmonie ihrer Farbe.

Karl Schorn, geb. den 17. Oktober 1800 zu Düsseldorf, gest. den 7. Oktober 1850 in München, gehört nur mit einem Theile seiner Thätigkeit der Berliner Malerschule an. Nachdem er seine erste künstlerische Ausbildung auf der Düsseldorfer Akademie empfangen, begab er sich 1824 zu Cornelius nach München, dann zu Gros und Ingres nach Paris und kam endlich 1832 nach Berlin zu Wach, wo er eine Reihe von Jahren arbeitete. Dann ging er wieder nach München und malte dort an den Fresken in den Arkaden des Hofgartens. Nach einer italienischen Reise malte er in den Jahren 1843—1845 im Auftrage des Königs von Preussen ein grosses Historienbild „die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischof von Münster“. Von 1847 bis zu seinem Tode bekleidete

K. Schorn.

er eine Professur an der Münchener Akademie. Schorn ist für die historische Entwicklung der Berliner Malerschule insofern interessant, als sich in seiner Person, in seinem künstlerischen Entwicklungsgang die Wandlungen widerspiegeln, welche die Malerei in Berlin bis zu dem Erscheinen der belgischen Bilder und nach demselben durchgemacht hat. Der Cornelianer hatte eine weit schärfere und eindringlichere Kunst der Charakterisirung mitgebracht und sucht damit das rosige Kolorit der Wachschen Schule zu verbinden. Es entstand natürlich durch dieses Bestreben eine auffällige Disharmonie, die besonders an seinem 1836 ausgestellten historischen Genrebilde „Maria Stuart und Rizzio“ bemerkbar wurde. Ein „Arion“ und ein „Pygmalion“, die er zu gleicher Zeit ausgestellt hatte, fielen dagegen ganz in die Domäne Wachs. „Salvator Rosa unter den Räubern“ (1835), „Karl V. im Kloster von St. Just“, „Kartenspieler im dreissigjährigen Kriege“ (1837, Berlin, Nationalgalerie), „betender italienischer Räuber“ (Schloss Bellevue) sind gleichfalls in Berlin entstanden. „Papst Paul III. vor Luthers Bildniss“ (1839, Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet bereits den Uebergang zu einem kräftigeren Kolorit, der dann in dem grossen, unter dem Einfluss der Belgier gemalten Bilde für den König von Preussen vollzogen erscheint. Schorn war, wie sein letzter Meister Wach, ein Eklektiker, dem es an genialer Ursprünglichkeit gebrach. Deshalb wird man seinen grossen Historienbildern wenig mehr als eine sorgfältige Charakteristik der Figuren und eine gewisse Faustfertigkeit in der Mache nachrühmen können. Einen nachhaltigen geistigen Eindruck hinter-

lassen sie nicht. Doch war Schorn für die Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Malerei auch noch insofern von Bedeutung, als er seinem Schwager Karl Piloty die Wege gewiesen hat, auf welchen derselbe nachmals zu so hohem Ansehen gelangte.

Konstantin Johann Franz Cretius, geb. zu Brieg den 6. Januar 1814, musste eine harte Jugend durchmachen, bis es ihm gelang, 1833 nach Berlin in das Atelier Wachs zu kommen. Als Kind von schwerem Siechthum heimgesucht, hatte er sich die Zeit mit Koloriren von Bildern vertrieben und in Folge dieser Beschäftigung war die Neigung zur Kunst in ihm erwacht. So konnte er schon 1836 zwei Bilder auf die Ausstellung schicken: „der Wettkampf mit der Syrinx“ und „auswandernde Griechen“, an welchen ein fleissiges Studium gerühmt wurde. Mit einem „Richard Löwenherz“, einem „die Cither spielenden Ritter“ und dem „Labetrunk“, den eine junge Frau dem die Rüstung eines Ritters putzenden Knappen spendet, zahlte er der Romantik seinen Tribut und gewann dann mit einer biblischen Komposition, „Jakobs Trauer um Joseph“, ein Reisestipendium. Er ging über Brüssel und Paris nach Rom, wo er sich bis zum Jahre 1842 aufhielt. Eine Reihe von Genrebildern aus dem italienischen Volksleben „Ave Maria“ — „Winzerfest auf Ischia“ — „italienischer Bettler“ — „ein öffentlicher Schreiber“ — „ein Winkeladvokat“ legten ein rühmliches Zeugniß von seinen Fortschritten ab. Nach Berlin zurückgekehrt, huldigte er wiederum einer Strömung der Zeit, welche durch das Erscheinen

Cretius.

der belgischen Gemälde hervorgerufen worden war, indem er mehrere historische Genrebilder malte: „Kurprinz Friedrich Wilhelm in Haag“ — „die Salzburger Auswanderer in Berlin“ — „Ludwig XIV. und Maria Mancini beim Schachspiel“ u. s. w. 1846 ging er im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm IV. nach Konstantinopel, um den Sultan Abdul Medschid zu malen. Später wurde er Professor und Mitglied der Akademie. — Er hat seine künstlerische Thätigkeit noch bis in die neueste Zeit fortgesetzt. Auf der Ausstellung von 1870 erschien ein historisches Genrebild von seiner Hand, welches an die bekannte Anekdote anknüpfte, nach welcher Ludwig XIV. im Parlament die Worte gesprochen haben soll: *L'état c'est moi!* und ein italienisches Hirtenmädchen. Eine Zeit lang wählte er seine Stoffe mit Vorliebe aus der Zeit der englischen Revolution. Den „gefangenen Cavalieren vor Cromwell“ (1867, Berlin, Nationalgalerie), einem Bilde von gediegener Färbung und tiefer Charakteristik der Figuren, folgte 1874 ein Genrebild aus der Vorgeschichte der Revolution „Cromwell wird in Folge Staatsrathsbefehls gegen Auswanderung verhindert, sich mit seiner Familie nach Amerika einzuschiffen 1637“. Im Jahre 1876 beschickte er die Ausstellung mit zwei Genrebildern: „auf der Hochzeitsreise in Italien“ und „Vergnügungsreisende in der Schweiz“, die zwar flau und verschwommen im Kolorit, aber von einem lebenswürdigen Humor erfüllt waren.

H. Th. Schultz.

Hermann Theodor Schultz, geb. 1816 zu Wittstock, stellte 1836 eine „wahrsagende Meernixe“ aus, an welcher bereits die in der Wachschen Schule er-

worbenen technischen Vorzüge gerühmt wurden. Später erweiterte er den Umkreis seiner Studien, indem er sich in Blechens Atelier für die Landschaftsmalerei ausbildete. In der Schlosskapelle malte er zwei von den acht grossen Propheten in den Archivolten-dreiecken, den Samuel und den Jesaias, und die zwölf Könige und Priester des alten Testaments an den Pfeilern der Nische der Ausgangsthür. Er be-theiligte sich auch an der Ausmalung der Vorhalle des Alten Museums nach den Skizzen Schinkels, die wir später noch ausführlich besprechen werden, und malte nach eigenen Entwürfen unter diesen Fresken vier Darstellungen aus der Herkules- und Theseussage: „Herkules holt die Aepfel der Hesperiden“ — „Herkules erlegt den Geier des Prometheus“ — „Theseus entdeckt einen Hinterhalt“ — „Theseus mit dem Knäuel der Ariadne“. Von seinen Genrebildern ist noch eine Italienerin mit einem blinden Knaben vor dem Altar der Madonna zu erwähnen.

Gustav Heidenreich, geb. zu Berlin 1819, gest. 1855, begann seine Studien unter A. F. König in Breslau und ging dann zu Wach nach Berlin. Er nahm später Antheil an der Ausmalung des Neuen Museums, wo er den Saal der nordischen Alterthümer mit vier stereochromisch ausgeführten Wandgemälden schmückte: Hertha und Odin, die Nornen, das Spiel der Wassernixen und der Kampf der Riesen. Im Alten Museum malte er für das Kabinet der griechischen Alterthümer einen Fries, in welchem die Hauptmomente aus der geistigen und materiellen Entwicklung Griechenlands zur Darstellung gekommen sind. Er arbeitete auch

Heidenreich.

G. F. Bolte.

an den Fresken in der Vorhalle mit, an denen sich ausser ihm und H. Th. Schulz noch ein dritter Wachs-
schüler, Eich, betheiligte, welcher auch zwei Nischen-
pfeiler in der Schlosskapelle mit den zwölf kleinen
Propheten schmückte. — Georg Friedrich Bolte,
geb. 1814 in Hannover, trat 1834 in das Atelier
Wachs und debütierte mit einem Genrebilde: zwei
Knaben in einem Walde und einer hl. Katharina.
Später florirte er besonders als Portraitmaler, aber
nicht immer zum Vergnügen der Kritik. Ein komischer
Stossseufzer eines Kritikers, der im Jahre 1842 über
„die Berliner Kunstaussstellung“ in einer bei Karl
J. Klemann erschienenen Brochüre berichtete, mag
hier seinen Platz finden, zugleich um den Malern der
Gegenwart zu zeigen, wie milde im Vergleich zu
früheren Zeiten die Kunstkritik heute geübt wird:
„Wohin wend' ich mich? Wie entflieh ich den
Familienbildern des Herrn Bolte? Wo ich gehe, find'
ich Bolte, wo ich hinseh', Bolte. Aus allen Rahmen
lugt gespenstisch hervor — ein Gesicht von Bolte.
Beschauer, die durch die Säle streifen, äffen mich mit
Physiognomien à la Bolte: Pfundleder-Gemüthlichkeit,
Juchten-Grazie, Bocksbeutel-Gesichter. Ich drücke die
Augen zu: was seh' ich? nichts als Farbenklekse und
jeder Kleks ein Familienportrait von Bolte“. —

Esperstedt.

A. W. Esperstedt, geb. 1814 zu Berlin, kam 1832
zu Wachs. Er erschien zum ersten Male auf der
Kunstaussstellung von 1836 mit einem Genrebilde: „ein
junges Mädchen beichtet einem Mönche“ (kgl. Besitz),
welches den Charakterzug der süsslichen Manier Wachs
nicht verleugnete. Von späteren Werken seiner Hand

wird eine „Undine mit ihrem Ritter“ und „Konradin im Kerker, zu welchem der Priester hineintritt, der ihn auf den Tod vorbereiten soll“ gerühmt. — Joseph Gotthard aus Trier, geb. 1801, trat 1821 in Wachs Atelier ein, wo er sich vornehmlich als Perspektivenzeichner hervorthat. Er malte einmal die Werkstatt Wachs mit allen Schülern, die damals seine Unterweisung genossen. Für die Garnisonkirche in Potsdam malte er den Apostel Petrus. „Goldschmieds Töchterlein“ nach dem Uhlandschen Gedicht wird von seinen Genrebildern gerühmt. Später lebte er in Koblenz.

Gotthard.

Eine zweite Klasse von Wachschülern, denen die Richtung ihres Meisters auf die Dauer nicht zusagte oder die durch die Erfolge der Düsseldorfer Maler auf den Berliner Ausstellungen dazu veranlasst wurden, begab sich nach längerem oder kürzerem Aufenthalte in Wachs Atelier nach der rheinischen Kunststadt, um dort ihre Studien fortzusetzen. Zu ihnen gehören Fielgraf, Duncker, Berendt u. a. Karl Fielgraf, geb. 1804 in Berlin, erhielt seinen ersten Unterricht bei Professor Schumann¹⁾ und ging dann in Wachs Atelier über.

Fielgraf.

¹⁾ Karl Franz Jak. Heinrich Schumann, geb. 1767 zu Berlin, gest. 1827, lernte bei dem Hofmaler Frisch. 1795 machte er eine Reise nach Italien, zu welcher er sich die Mittel durch eine „Grablegung Christi“ erworben hatte, die ihm das Stipendium der Akademie einbrachte. 1801 wurde er Professor der Anatomie. Seine Thätigkeit konzentrierte sich vorzugsweise auf den Unterricht in der Akademie, der gute Früchte trug. Doch schuf er auch eine Reihe von Historienbildern, von denen die folgenden erwähnenswerth sind: „Burggraf Friedrich überliefert den Gegenkaiser“ — „Friedrich von Zollern erkennt seine Gemahlin als Reiter-

Schumann.

Ein Opfer Abrahams, Rinaldo bei Armida, zwei Bilder aus dem Leben des Tobias und mehrere Portraits waren seine ersten Arbeiten. Ende der zwanziger Jahre ging er nach Düsseldorf, wo er bei Schadow seine Fähigkeiten in glücklicher Weise weiter entwickelte. 1834 kehrte er nach Berlin zurück und stellte 1836 zwei Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth von Thüringen aus, von denen besonders die grössere: „Vertreibung der Elisabeth aus der Wartburg durch ihren Gemahl“ „durch eine geistreiche dramatische Entwicklung des Vorgangs anziehend“ wirkte. Weniger glücklich war er mit seinen Bildern auf den Ausstellungen von 1838 und 1839, gelangte dann aber mit einem „Luther, der die Thesen anschlägt“ wieder zu grösserem Ansehen. — Moriz Berendt aus Berlin, geb. ca. 1803, kam 1827 zu Wach und zog dann nach Düsseldorf. 1834 malte er ein Portrait des Malers Adolf Henning und 1838 ein Genrebild: „die Spinnerin“. — Karl Duncker, geb. 1808 in Berlin, taubstumm, trat 1826 in das Atelier Wachs ein. Von seinen Bildern werden gerühmt: „Herminia bei den Hirten“ (nach Tassos befreitem Jerusalem), „Schutzensel mit Kind“, „Rebecca am Brunnen“. Er erhielt seine künstlerische Reife in Düsseldorf, von wo aus er 1836 mehrere Bilder, u. a. „Jakob und Rahel“ nach Berlin schickte.

M. Berendt.

K. Duncker.

führer“ (1800) (beide im königlichen Schlosse) — „Gefangennahme des Julius Sabinus“ — „Zusammenkunft des Kaisers Alexander mit Napoleon“. Sein letztes Bild „Blüchers Rheinübergang bei Caub“ (Berlin, kronprinzliches Palais) war zugleich sein bestes.

Auch Rudolf J o r d a n, geb. zu Berlin den 4. Mai 1810, trat in Beziehungen zu Wach, ohne jedoch lange dessen Schüler gewesen zu sein. Da er zu den Berlinern gehörte, die frühzeitig nach Düsseldorf gingen, reihen wir seine Biographie am besten an dieser Stelle ein. Er war der Sohn des aus einer französischen Emigrantenfamilie stammenden Justizraths Jordan und bildete sich ursprünglich für die Stallmeistercarrière aus. Auf Veranlassung Wachs widmete er sich jedoch in seinem 19. Jahre der Malerei, trat aber nicht in das Atelier Wachs ein, dessen Manier sich mit seiner auf die Erfassung des realen Lebens gerichteten Sinnesweise nicht vertrug. Er suchte sich deshalb seinen eigenen Weg und ging nach Rügen, wo er an der See seine ersten Studien unter den Strandbewohnern machte. Sein erstes Bild, die Fischerfamilie, die Frucht derselben, kaufte der König an. Dadurch ermuthigt, ging er 1833 auf die Düsseldorfer Akademie, wo er bis 1840 als Schüler bei Schadow und Sohn verweilte. Im ersten Jahre wurde er durch bittere Erfahrungen schwankend, aber das Wiedersehen der See gab ihm sein Selbstgefühl wieder zurück. Sein erstes Bild, welches er 1834 von Düsseldorf aus nach Berlin schickte, „der Heirathsantrag auf Helgoland“, erzielte einen durchschlagenden Erfolg, der sich sowohl in mannigfachen Variationen des Themas durch andere Maler, als durch massenhafte Nachbildungen kundgab. Der Konsul Wagner erwarb das Bild für seine Sammlung, mit der es in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist. Der frische, derbe Humor, der aus diesem köstlichen Genrebild spricht, bildete einen

R. Jordan.

willkommenen Kontrast zu den süsslichen Marzipanmalereien der Wachsen Schule einerseits und zu den weinerlichen Sentimentalitäten der übrigen Düsseldorfer andererseits. Dem frischen Humor entsprach auch eine gesunde, kräftige Farbe, und so errang das kleine Bild, Dank diesen Eigenschaften, denen sich noch seine ethnographischen Vorzüge anreiheten, eine ungewöhnliche Popularität, welche für die Zukunft des Malers entscheidend wurde. Jordan erkor sich nunmehr das Leben der Fischer und Lootsen zu seiner künstlerischen Domäne, in die er sich mit unendlicher Liebe und rastlosem Fleisse vertiefte. Durch Reisen nach Holland, Belgien, Frankreich und Italien erweiterte er seinen Gesichtskreis und füllte er seine Studienmappen. Namentlich lieferte ihm das Lootsen- und Fischerleben an der holländischen und normannischen Küste eine reiche Zahl von Motiven, die er in Genrebildern verwerthete, welche niemals ihre Anziehungskraft verloren, da er stets durch die Darstellung eines tragisch ergreifenden oder humoristisch wirkenden Vorgangs in Verbindung mit einer charaktervollen landschaftlichen Scenerie das Interesse des Publikums zu fesseln und durch eine sorgsame Ausführung und ein gediegenes Kolorit die Ansprüche der Kenner zu befriedigen wusste. — Auf der Ausstellung von 1836 sah man ausser einem humoristischen und einem sentimental Genrebilde „die vergessenen Stiefel“ und „Abend auf Helgoland“ ein ergreifendes Gemälde, welches in rührenden Zügen eine tragische Episode aus dem Lootsenleben erzählte: zwei Lootsen, ein älterer und ein jüngerer, berichten einer am Strande mit ihren beiden Kindern sitzenden Frau,

die kummervoll zu ihnen emporblickt, den eben überstandenen Kampf mit dem wüthenden Elemente, welchem einer der ihrigen, augenscheinlich der Gatte der aufmerksam Horchenden, zum Opfer gefallen ist. 1838 bot die Berliner Ausstellung „Sturmläuten auf Helgoland“, welches der Verfasser des Berichts über die Kunstausstellung, der bei Gropius erschien, mit den Worten pries: „Ein charaktersvolles, preiswürdiges Bild, viel Lokalsinn, viel Autopsie, derbe und feste Pinselzüge“. Dann folgte 1842 wieder ein heiteres Bild, „das Lootsenexamen“, welches offenbar unter dem Einfluss des kurz zuvor vollendeten Bildes von Hasenclever „Examen aus der Jobsiade“ entstanden ist, 1843 „Schiffswinde in der Normandie“ (Berlin, Nationalgalerie), „das Begräbniss des jüngsten Kindes“, „betende Weiber mit ihrem Geistlichen bei Sturm“ 1852, „die Krankensuppe“ (Düsseldorf, Museum), „der erste Besuch am Morgen nach der Hochzeit auf der Insel Marken“, 1861 (Leipzig, Museum), „Holländisches Altmännerhaus“ 1866 (Berlin, Nationalgalerie), „der Wittwe Trost“ 1866 (Berlin, Nationalgalerie), „Suppentag in einem französischen Kloster“ 1868 (Köln, Wallraf-Richartzmuseum), „Strandwache“, „Frauenhaus zu Amsterdam“, „Wartehaus bei Scheveningen“ u. s. w. Jordan hat seine künstlerische Thätigkeit, meist mit glücklichem Erfolge, bis in die neueste Zeit fortgesetzt. Zwei Genrebilder auf der Ausstellung von 1870: „Bücherwurm“ und „Kräutersammlerin“ waren unbedeutend. Mit den „Schiffbrüchigen in der Strandkneipe“ (1872) betrat er dagegen wieder das Gebiet, auf welchem er wie kein

anderer heimisch ist. 1876 schlug er noch einmal in dem Bilde „Alle Boote kehrten zurück, nur eines fehlte“ einen tief ergreifenden Akkord an. Eine Fischerfamilie sitzt am felsigen Gestade der Normandie und erwartet die Heimkehr der Fischerboote. „Alle Boote kehrten zurück, nur eines fehlte“, und dieses eine ist es, welches die ängstlich harrende Familie mit Bangen erwartet. Die traurige Gewissheit spiegelt sich bereits auf dem Antlitze des Familienhauptes, eines ehrwürdigen Greises, der thränenlos auf das weite, grausame Meer starrt, welches ihm die Stütze seines Alters entrissen hat. Einige Abschweifungen in das Gebiet des italienischen Genrebildes („ein römischer Milchladen“ — „eine Osteria in Rom“), die Jordan 1877 und 1878 versucht hat, waren nicht von Erfolg begleitet. Für das italienische Volksleben fehlt ihm der sichere Blick, der das Charakteristische zu erfassen weiss. In seiner ursprünglichen Domäne steht er auch heute noch unübertroffen da, wenngleich die Hand nicht mehr die Kraft hat, den Intentionen seines Geistes zu folgen. Sein Kolorit ist flau geworden; es sieht aus, als würden die Farben durch einen grauen, sich über sie legenden Nebel gebrochen.

J. H.
Kretzschmer.

Wenngleich Jordan seinem ganzen Entwicklungsgange nach der Düsseldorfer Schule angehört, haben wir geglaubt, ihn hier dennoch nicht übergehen zu dürfen, weil er von Berlin ausgegangen ist und weil die besten seiner Bilder Eigenthum unserer Nationalgalerie sind. Johann Hermann Kretzschmer, ein Altersgenosse Jordans, geb. zu Anclam 1811, kam zwei Jahre früher als jener zu Schadow nach Düssel-

dorf, nachdem er von 1829—1831 in Wachs Atelier gearbeitet. Er begann mit Genrebildern in der damals beliebten Düsseldorfer Art, mit „Rothkäppchen“, „Aschenbrödel“ (1836), einem „Burghof“ mit einem Mädchen und einem galanten Knappen, erfuhr aber einen entscheidenden Umschwung sowohl in der Wahl seiner Stoffe, als in dem Charakter seines Kolorits, als er in den Jahren 1840 und 1841 eine Reise nach Griechenland, Konstantinopel und Aegypten machte, nachdem er sich von 1838 bis 1840 in Italien, besonders in Rom und Sizilien, aufgehalten. 1842 kehrte er nach Düsseldorf zurück und nun verwerthete er den Inhalt seiner Studienmappen in einer Reihe von Genrebildern, die einen ungewöhnlichen Eindruck machten. Kretzschmer ist der erste Orientmaler der modernen Berliner Schule, der erste Ethnograph mit dem Pinsel, der die fremdartigen Erscheinungen des orientalischen Volkslebens und der orientalischen Natur charakteristisch aufzufassen und wiederzugeben wusste. „Das Frühstück in der Wüste“, „die vom Samum überraschte Karawane“ (1844, Leipzig, Museum), „die Einschiffung wider Willen“ (Schloss Babelsberg), „die Rückkehr der Pilgerkarawane“ erschlossen dem Publikum eine neue Welt origineller Erscheinungen. Mit diesen Arbeiten, die sich zugleich durch eine harmonische, klare und warme Färbung auszeichneten, konnte ein deutscher Maler zuerst erfolgreich mit den französischen Orientmalern, mit Horace Vernet, Decamps u. s. w. wetteifern. Der Deutsche, weit entfernt, die Empfindsamkeit der Romantiker in das farbenfröhliche Leben des Orients hineinzutragen,

erfasste sogar einzelne Momente, zu denen besonders die obenerwähnte „Einschiffung“ gehört, mit dem glücklichen, naiven Humor der Düsseldorfer Schule. — Leider blieb Kretzschmer dieser mit so grossem Erfolge eingeschlagenen Richtung nicht lange treu. Er malte eine Reihe von Bildern aus der älteren und neueren preussischen Geschichte: „die Landung des grossen Kurfürsten“; „des Pagen Seydlitz erste Lustfahrt mit dem Markgrafen von Schwedt“; „das Reiterstück des Generals von Seydlitz“; „Prinz Waldemar in der Schlacht bei Ferozesha“, 1850, mit mehreren Portraits und eine grosse Anzahl meist humoristischer Genrebilder, von denen sich einige, wie „die erste Hose“, „das Wochenbett der Katze“, „der schwarze Mann kommt!“, „der Landarzt zu Pferde“, „die Belohnung“, „die Geduldsprobe“ in einer anspruchsloseren Zeit, als die heutige ist, eine mehr oder minder grosse Popularität errangen. Neuerdings hat er noch Studien im Spreewalde gemacht und einige hübsche Genrebilder, wie die „Schule im Spreewalde“ (1872), „Heimfahrt aus der Schule“ (1874) auf die Ausstellung geschickt. Ein grösseres Bild: „Trauung in Gretna-Green“ (1876) kam, um der Flauheit und Buntheit des Kolorits willen, nicht zur Geltung. Gehört er seiner Technik und seiner ganzen künstlerischen Ausdrucksweise nach auch einer Kunst-epoche an, die sich heute ausgelebt hat, so übertrifft er doch an Gemüthstiefe und Naivetät und Innigkeit des Humors die meisten der modernen Genremaler. Mit E. F. Meyerheim ist er einer der treuesten Maler der deutschen Familie. — Kretzschmer hat auch Einiges

radirt und zahlreiche Aquarellen geschaffen, unter denen das Aquarellalbum zur Erinnerung an den Besuch der Königin Viktoria von England am Rhein (1845) die erste Stelle einnimmt. Er hat auch seit seiner orientalischen Reise bis auf die neueste Zeit zahlreiche Bildnisse gemalt, so den Sultan Abdul Medschid (kgl. Schloss), den Vizekönig Mehemed Ali in Kairo und dessen Nachfolger Abbas Pascha, die Königin von Griechenland und 1864 den Prinzen Friedrich Karl mit seinem Stabe. Im Auftrage des Königs Wilhelm machte er die Feldzüge von 1864 und 1866 mit. Der „Sturm auf Düppel“ ist das beste seiner Kriegsbilder aus dieser Zeit.

Eduard Steinbrück, geb. zu Magdeburg den 3. Mai 1803, kam im Jahre 1817 nach Bremen, um gegen seine dem künstlerischen Berufe sich zuwendende Neigung ein kaufmännisches Geschäft zu erlernen. Als er eines Tages zur Spedition ein Bild unter die Hände bekam, welches von einem Manne herrührte, der erst in seinem 60. Lebensjahre die Malerei erlernt hatte, fasste auch er den Entschluss, noch den Versuch zu wagen. Er ging im Jahre 1822, nach überstandener Lehrzeit, nach Berlin, wo er seine militärische Dienstzeit absolvirte und zugleich in das neu eröffnete Atelier von Wach eintrat. Er versuchte sich zuerst auf dem Gebiete der religiösen Malerei und trat schon 1825 mit zwei Gemälden: „Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese“ und „der Engel an der Himmelspforte“ (im Besitz des Kaisers) hervor. Doch entsprachen seine ferneren Arbeiten nicht den von ihm gehegten Erwartungen und er begab sich im

Steinbrück.

Februar 1829 nach Düsseldorf, wo er bis zum Oktober blieb und u. a. eine „Hagar in der Wüste“ malte. Von Düsseldorf ging er nach Rom und malte dort eine Römerin als jagende Nymphe und eine Madonna mit dem Kinde (im königlichen Besitz). Im Herbst 1833 kehrte er nach Berlin zurück, blieb aber nur drei Jahre dort, um wieder einen längeren Aufenthalt in Düsseldorf zu nehmen. Von hier aus sandte er eine Reihe von Bildern auf die Berliner Kunstausstellungen, welche seinen Ruf begründeten. Nach längerem Tasten hatte er endlich das Gebiet gefunden, welches seiner Begabung am meisten zusagte: die romantische Idylle, das Märchen- und das Kinderbild. Die „badenden Kinder“ 1834 (Berlin, Nationalgalerie) eröffneten diesen Reigen, den der Künstler nur durch meist verunglückte Streifzüge auf das Gebiet der religiösen Malerei unterbrach. An zwei grösseren Bildern auf der Ausstellung von 1836 „Thisbe an der Wand lauschend“ und „Genovefa auf der Flucht im Walde“ wurde die Korrektheit der Zeichnung, ein Erbtheil der Wachsen Schule, gelobt, aber der Mangel an tieferer und innerer Empfindung, auch eine Eigenthümlichkeit der Wachsen Schule, und eine gewisse Absichtlichkeit und Koquetterie des Arrangements getadelt. Liebenswürdiger und naiver war ein kleines „Rothkäppchen mit dem Wolf im Walde sprechend“. In einem grossen, oben abgerundeten Bilde: „Anbetung der Hirten und Könige“ versuchte er sich in Correggioschen Lichteffekten und erzielte auch eine angenehme Wirkung, die nur wiederum durch den Mangel an ursprünglicher Schöpferkraft

und durch eine zusammenhanglose Komposition beeinträchtigt wurde. Ungetheilten Beifall fand wiederum das liebliche Bild „Marie bei den Elfen“ (1840) nach Tiecks Märchen (Berlin, Nationalgalerie), welches der Maler für den Kaiser von Russland wiederholte. Auch die „Undine“ (1839) und der „Elfenreigen“ nach Tiecks Märchen (1842) gehören in die Kategorie seiner wohl gelungenen Bilder. Das „Gleichniss vom Säemann“ (1842) und das „Gastmahl“ nach dem Evangelium Lucae (1844) fanden dagegen desto herberen Tadel. 1846 kehrte Steinbrück wieder nach Berlin zurück und erhielt seinen Antheil an den grossen Monumentalmalereien, welche damals Friedrich Wilhelm IV. ausführen liess. In der Schlosskapelle malte er in der flachen Bogennische rechts über der Thür die Auferstehung Christi und einige von den Engelsingestalten und -köpfen, welche in drei Kreisen die Kuppel schmücken. Im neuen Museum malte er 1847 einige Deckenmedaillons und für die Friedenskirche bei Potsdam Christus am Oelberg. 1854 wurde er Professor. Unter seinen religiösen Bildern grösseren Umfangs sind noch ein Christus am Kreuz, mit der Grablegung als Predella in der Jakobskirche zu Magdeburg, die Anbetung der Hirten in der Hedwigskirche zu Berlin und ein Bild für die Altarnische der Kapelle des kath. Krankenhauses ebenda zu nennen. Einmal versuchte er sich auch in der Historienmalerei mit einer „Episode aus der Zerstörung Magdeburgs“, der man grosse Kraft des Vortrags nachrühmte. Aber schliesslich kehrte er immer wieder zu seinen Sagen- und Kinderbildern zurück, von denen er in den Jahren

1853—1859 eine ganze Anzahl für amerikanische Kunstliebhaber und Kunsthändler ausführte. Auch für den Grafen Raczynski wiederholte er noch einmal das in der Nationalgalerie befindliche Elfenbild, welches ebenso populär geworden war wie sein „Hylas, von den Nymphen geraubt“. Bis zum Jahre 1874 beschiedte er die Berliner Kunstausstellungen. 1870 sah man wieder eine liebliche Idylle, „das Märchen vom Schutzengel und den Wassernixen“, 1872 eine „Loreley“ und einen „Rübezahl“ und 1874 „Erlkönigs Töchter“, welche schon eine erlahmende Hand verriethen und mit denen der Künstler seine Thätigkeit abgeschlossen zu haben scheint. 1876 zog er sich nach Landeck in Schlesien zurück.

Julius Jacob.

Julius Jacob, geb. in Berlin den 25. April 1811, gehört gleichfalls zu den Schülern Wachs, die nur kurze Zeit seinen Unterricht genossen. Dann ging er nach Düsseldorf, nahm aber auch hier nur einen vorübergehenden Aufenthalt und begab sich darauf nach Paris, wo er bei Delaroche seine letzte künstlerische Ausbildung erhielt. Er unternahm nun grössere Studienreisen, die sich auf fast alle Länder Europas, auf Nordafrika und Kleinasien erstreckten, und kehrte mit ca. 1200 landschaftlichen Studien und über 300 Kopieen von Köpfen nach berühmten Gemälden verschiedener Galerien heim. In Paris trat er 1844 mit mehreren grossen Historienbildern auf, die so gefielen, dass ihm einige der Malereien für Versailles übertragen werden sollten. Indessen kam es nicht zur Ausführung derselben, da er durch eine grössere Portraitbestellung in Anspruch genommen

war, welche seinen Aufenthalt in London nöthig machte. Hier wurde er in der englischen Aristokratie so schnell beliebt, dass er von allen Seiten mit Portraitaufträgen überhäuft wurde und elf Jahre in London verweilen musste. Dann unternahm er wiederum längere Reisen nach dem Süden und begab sich am Ende nach Wien, wo er in einem Jahre sechs- undzwanzig fürstliche Portraits, darunter Metternich, Schwarzenberg und Windischgrätz, malte. Der Krieg von 1866 unterbrach seine Thätigkeit, und er kehrte nun nach seiner Heimath zurück. Obgleich von der Berliner Schule ausgegangen, gehört er seinem Kunstcharakter nach der französischen an. In der Nationalgalerie befindet sich das Bildniss eines jungen Mannes von ihm (1845). Bei Wach malte er eine Scene aus der Frithjofssage, in Düsseldorf eine „Vertreibung des ersten Elternpaares aus dem Paradies“, Genrebilder und Fruchtstücke, die er öfters wiederholen musste.

Wachs ältester Schüler war Heinrich Lengerich, geb. in Stettin 1790, gestorben in Berlin 1865. Nach Raczynski arbeitete er schon 1808 unter Wachs Leitung. 1817 ging er nach Italien, wo er fleissig die Werke der Cinquecentisten, insbesondere Raffael und Correggio, studirte und kopirte. Nach seiner Rückkehr wurde er Lehrer an der Berliner Kunstakademie und Professor. Sein Hauptwerk ist die Kreuzabnahme in der Jakobskirche zu Stettin. Ein zweites Altarbild, eine Grablegung, malte er für die Kirche zu Demmin. 1838 malte er ein Bild mit drei musicirenden Engeln. In der neuen Schlosskapelle sind von ihm die zwölf

Lengerich.

Märtyrer des christlichen Glaubens an den Pfeilern der Nische links vom Altar gemalt worden.

v. Blomberg. In den letzten Lebensjahren Wachs schloss sich an ihn der vielseitig begabte Hugo Freiherr v. Blomberg an, geboren am 26. September 1820 zu Berlin. Er gehört in die Reihe jener Kunstdilettanten, die ihr Leben lang zwischen verschiedenen Berufsgattungen schwankten, ohne in einer etwas ausgezeichnetes zu leisten. Kopisch und Reinick sind die ausgeprägtesten Repräsentanten dieser Reihe, der am Ende auch Magnus angehört. Blomberg übertraf sie jedoch alle an ursprünglicher Begabung, die sich freilich fessellos im weiten Gebiet der Phantasie erging. Während er auf der Berliner Akademie den Unterricht Wachs genoss, studirte er zugleich die Rechte. 1844 malte er ein „Dornröschen“, 1847 „Poseidon und Amymone“. Im letzteren Jahre begab er sich nach Paris und trat dort in das Atelier Cogniets ein, in welchem er bis 1848 blieb. 1867 siedelte er von Berlin nach Weimar über, wo er am 17. Juni 1871 starb. Von Gemälden seiner späteren Zeit, welche ein eingehendes Studium von Rubens verriethen, erwähnen wir 27 Farbenskizzen zu Dantes göttlicher Komödie, den Kaufmann von Venedig, Benvenuto Cellini und König Wilhelm bei Königgrätz. Die Ausführung seiner Gemälde entsprach gewöhnlich nicht seinen kühnen, geistvollen Erfindungen. Nebenher war er vielfach als Dichter, Kunst- und Kulturhistoriker thätig.

Ahlborn. Auch eine Reihe von Landschaftsmalern ist aus der Wachschen Schule hervorgegangen, vor allen der fruchtbare August Wilhelm Julius Ahlborn, geb.

in Hannover den 11. Okt. 1796. Er war ursprünglich Stubenmaler und kam erst nach hart durcharbeiteter Jugend 1819 auf die Berliner Akademie. Später trat er in das Atelier Wachs, scheint aber weniger von letzterem einen Impuls empfangen zu haben, als von den eigenartigen, phantastisch-romantischen Landschaften Schinkels, der sich, nur der Eingebung seiner Phantasie folgend, eine originelle Ausdrucksweise geschaffen hatte. Schinkel erhob die Vedute des 18. Jahrhunderts durch feinste Durchbildung des Details, besonders des architektonischen, und durch Einführung poetischer Stimmungselemente wieder zu einem vornehmeren künstlerischen Niveau empor. Seine Hauptthätigkeit als Maler umfasst die Zeit von 1805—1820, also eine Epoche, die noch ausserhalb derjenigen liegt, welche in diesem Buche behandelt wird. Bei der Besprechung seines umfangreichsten Werkes, der Kompositionen für die Fresken in der Vorhalle des alten Museums, werden wir jedoch auch die Anfänge seiner Thätigkeit als Maler mit in Betracht ziehen. Ahlborn begann seine Laufbahn damit, dass er einige von Schinkels idealen Landschaften mit staunenswerther Treue kopirte. Fünf dieser Kopieen befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin; zwei von ihnen, ein Gebirgssee, der an den Königssee erinnert, und ein Schloss auf einer Insel im See, stammen aus dem Jahre 1823. Ahlborn hatte sich derartig in die Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes vertieft, dass er später in dessen Geiste weiter schuf. Wie Schinkel war er durch und durch Romantiker, der in seine Landschaftsportraits, welche

mit der Treue des Photographen und der *Peinlichkeit* des Miniaturenmalers ausgeführt sind, einen poetischen, idealen Zug einführte, welche sie aus der gemeinen Wirklichkeit in eine höhere Sphäre hob. Entweder ist es die Staffage oder die Beleuchtung oder die Stimmung, welche seinen Landschaften diesen Charakter verleiht; aber immer üben dieselben den geheimnissvollen Zauber der Romantik auf den Beschauer aus. 1827 ging Ahlborn nach Italien, wo er bis zum Jahre 1832 unter fleissigen Studien verweilte. Die Zahl der Landschaften, die er nach seiner Rückkehr ausführte, ist eine erstaunlich grosse. Im königlichen Besitz befindet sich ungefähr ein Dutzend. Wir erwähnen davon die Villa Mondragone bei Frascati (Schloss Bellevue), eine Ansicht von Amalfi und zwei Ausichten auf den Meerbusen von Neapel. In der Nationalgalerie befindet sich neben einer älteren Arbeit (Schloss Wernigerode am Harz, 1827) ein Blick auf „Florenz von S. Miniato“ aus. Auf der Kunstaussstellung von 1836 sah man drei sizilische Landschaften und eine Partie aus dem Salzburgischen. Ahlborns Landschaften beschäftigten durch ihren komplizirten und detaillirten, gleichsam architektonischen Aufbau in hohem Grade das Auge. Man konnte sich an diesen Terrassen, Schluchten und Thälern, diesen schmucken Villen und Dörfern, den sich weithin ausdehnenden Plateaus und den Bergen, welche den Horizont begrenzen, nicht satt sehen. Obenein wusste Ahlborn seine immer heiter und freundlich beleuchteten Panoramen, welche den Beschauer so lieblich anheimelten, durch eine angemessene Staffage zu be-

leben, die dem Bilde noch einen besonderen Reiz verlieh.

Leider blieb Ahlborn seiner Kunst nicht lange treu. Eine religiös-asketische Sinnesrichtung verdüsterte sein Gemüth, und er wendete sich von der Kunst ganz ab, trotzdem er wieder nach Italien zurückgekehrt war. Als er dann nach längerer Zeit seine Thätigkeit als Maler wieder aufnahm, war seine Kraft gebrochen, und er erzielte keine Erfolge mehr. Er starb zu Rom am 24. August 1857.

Auch Gustav Adolf Boenisch, geb. zu Soppau in Oberschlesien den 22. August 1802, welcher, nachdem er schon seine Studien als Architekt absolvirt hatte, 1825 in das Atelier Wachs trat, kultivirte mit Vorliebe die Vedute. 1829 machte er eine Reise durch die Sudeten und 1831 mit dem Marinemaler W. Krause eine Reise nach Schweden und Norwegen, deren Frucht zwei Gemälde in der Nationalgalerie zu Berlin sind, zwei äusserst fein gemalte Landschaften von Store Sartor-Oë bei Bergen an der Westküste von Norwegen. 1833 besuchte er die mitteldeutschen Gebirge. Er zog sich jedoch bald von jeder öffentlichen Thätigkeit zurück und lebt jetzt in Nischwitz bei Leipzig. In der Nationalgalerie befindet sich noch eine Baumpartie bei Bleischwitz in Schlesien mit einem Ausblick auf den Zobten.

Boenisch.

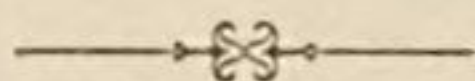
Karl Beckmann, geb. den 23. März 1799, gestorben den 2. Oktober 1859, erhielt ebenfalls durch Wach seine künstlerische Richtung auf ernste Formenbildung. 1824 hielt er sich kurze Zeit in Paris auf und von 1828 bis 1833 in Italien. Er

Beckmann.

wurde später Lehrer der Architektur und Perspektive an der Kunstakademie und Professor. In seinen Landschaften spielt demgemäss die Architektur eine Hauptrolle. Die Nationalgalerie in Berlin besitzt von ihm eine Ansicht des Klosters San Benedetto bei Subiaco.

Zweites Kapitel.

Karl Begas und seine Schule. — Wilhelm Hensel und seine Schule. — A. von Klöber. — Die akademischen Kunstausstellungen.



Nast parallel mit demjenigen Wachs läuft der künstlerische Entwicklungsgang von Karl Begas, der auf die Berliner Malerei von noch stärkerem Einfluss gewesen ist als jener, weil seine Lehrthätigkeit die Wachs noch um ein Jahrzehnt überdauert hat. Karl Begas wurde am 30. September 1794 zu Heinsburg bei Aachen geboren, wohin sich seine Eltern wegen der Kriegsunruhen am Rhein begeben hatten. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er von Philippart in Bonn. Als neunzehnjähriger Jüngling begab er sich Anfangs des Jahres 1813 nach Paris, um sich im Atelier des Baron Gros zum Künstler heranzubilden. Der Krieg zwischen Frankreich und Deutschland unterbrach seine Studien, die er erst im Jahre 1815 wieder aufnahm. Er blieb nur 18 Monate in Gros' Atelier. Seine ersten Bilder, eine kleine in den Wolken schwebende

Karl Begas.

Madonna und Hiob von seinen Freunden betrauert, kaufte der König von Preussen, der ihm die Mittel zu seinem Aufenthalt in Paris gegeben, im Jahre 1817 an und gewährte ihm eine neue Pension auf weitere drei Jahre. Im Jahre 1818 stellte er während des Kongresses in Aachen eine grössere Komposition, Christus am Oelberg, aus, welche so sehr den Beifall des Königs fand, dass er sie nicht nur für die Berliner Garnisonkirche ankaufte, sondern auch dem Maler den Auftrag ertheilte, für den Altar des Berliner Domes die Ausgiessung des heiligen Geistes zu malen. In Deutschland fand man an diesen Erstlingswerken des jungen Malers, dass sie ganz französisch seien, augenscheinlich nur in Anbetracht ihrer glänzenden Technik, während Gros mit feinerem Auge herausfühlte, dass sie noch zu deutsch waren. Nachdem Begas im Jahre 1821 das Dombild vollendet hatte, brachte er es selbst nach Deutschland. Er war über Strassburg, Karlsruhe, Stuttgart und Nürnberg nach Berlin gegangen, nicht ohne in Stuttgart durch die Sammlung altdeutscher, besonders kölnischer Bilder, welche die Gebrüder Boisserée zusammengebracht hatten, mächtig angeregt zu werden. Das Deutschthum gewann wieder ganz die Oberhand in ihm, und in Berlin malte er unter diesem Eindrucke das Doppelbildniss seiner Eltern (Köln, Wallraf-Richartzmuseum) in strenger, altdeutscher Manier. Das Dombild, welches noch im Jahre 1821 aufgestellt wurde, rief in Berlin um seines prächtigen, echt französischen Kolorits, mit dem sich eine anmuthige, raffaelische Zeichnung verband, und um des frappanten Lichteffektes willen einen tiefen

Eindruck hervor. Selbst Spötter wie Heine verstummten vor dem Anblick des „wunderschönen“ Bildes. Nur kurze Zeit hielt sich Begas in Berlin auf. Dann ging er 1822, nachdem er noch vorher ein Bild seiner Familie (neun Personen) in Köln gemalt hatte, nach Italien, wo er in seiner romanisirenden Richtung durch die Fresken Giottos in Sa. Maria dell' Arena in Padua noch bestärkt wurde. Damals sympathisirte er mit Giotto und den strengen, asketischen Präraphaeliten, aber zehn Jahre später nicht mehr, wie er offenherzig in seiner vom Grafen Raczynski in der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ veröffentlichten Selbstbiographie gesteht. In Rom bekehrte er sich vollends zur Schule der Nazarenen. Seine „Taufe Christi“, die er in Rom für die Potsdamer Garnisonkirche malte, ist für diese Phase seines Stils charakteristisch. Ein Freskoversuch, den er zu gleicher Zeit machte: „Tobias, der die Blindheit seines Vaters heilt“, blieb in Rom. Ein Portrait Thorwaldsens, welches ebenfalls aus seiner römischen Zeit stammt, ist später in die Berliner Nationalgalerie gekommen. 1824 kehrte Begas nach Berlin zurück und malte zunächst im Stile der alten Florentiner einige Bilder biblischen Inhalts, u. a.: „Tobias und der Erzengel Raphael am Tigris“ (Berlin, Nationalgalerie). Dann aber gewann die nüchterne Atmosphäre Berlins wieder die Oberhand über seine künstlerische Richtung, und er gab sich wieder einem eifrigen Modellstudium hin, welches sich schon in seinem kolossalen, 19 Fuss hohen Altargemälde für die Werdersche Kirche, „die Auferstehung Christi“

(1827), in erfreulicher Weise neben den Nachklängen der nazarenischen Art kundgiebt. In seinen späteren religiösen Bildern trat die Realität des Modells noch mehr in den Vordergrund. Wir nennen die „Aussetzung Mosis“ (1832), die „Bergpredigt“ (1831), „Christus, den Untergang Jerusalems weissagend“ (1840), „Christus mit dem Zinsgroschen“, die „Verklärung Christi“ (1839) für die Kirche von Krumöls in Schlesien, „Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich rufend“ (1844, für die Kirche zu Landsberg a. d. Warthe), „Christus am Oelberge“ (für die Kirche zu Wolgast in Pommern, 1842), „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes“ für die Herzogin von Sagan (1846, in der Kreuzkapelle von Sagan), „Adam und Eva vor der Leiche des erschlagenen Abel“ (1848) und „der Verrath des Herrn“, sein letztes grösseres Bild (1852, beide in kgl. Besitz). An dem ersteren dieser beiden Bilder tadelte man das „Reflektirte“, welches überhaupt ein Grundzug seiner Kompositionen war. „Er kann nicht“, sagte Kugler damals, „die Natur in der freien Naivetät der Erscheinung fassen.“ Auch der „Verrath des Herrn“ liess aus diesen Gründen das Publikum kalt.

Der steigende Beifall, den die Düsseldorfer auf den Berliner Ausstellungen fanden, veranlasste Begas schon im Anfang der dreissiger Jahre, in ihre Bahnen zu lenken, zunächst freilich nur auf dem Gebiete des Genrebildes, auf welchem er eine förmliche Konkurrenz mit den Düsseldorfern eröffnete. Das erste dieser Bilder, welches der Düsseldorfer Romantik folgte, war die „Lurley“ (1834), die, von Mandel gestochen

und sonst vervielfältigt, so populär wurde wie die beliebtesten der Düsseldorfer Genrebilder. 1836 folgte „Heinrich IV. in Canossa“, ein Historienbild, an welchem man ausser seinen technischen Vorzügen eine tiefe, energische Charakteristik der Hauptfiguren rühmte. „Fern von jedem gesuchten Effekt“, sagt der Berichterstatter des ‚Museums‘, „tritt uns überall die einfache schöne Natur in ihrer ergreifenden Wahrheit entgegen.“ Dann folgte das „Mädchen aus der Fremde“ und 1838 malte er, vielleicht unter dem Einflusse von Lessings zehn Jahre früher entstandenem trauernden Königspaare, einen in Melancholie versunkenen, mittelalterlichen König, der dem Saitenspiele seines Pagen lauscht. Den Berlinern gefiel diese sentimentale Romantik an den Düsseldorfern am wenigsten. Die Historienbilder grossen Stils und die humoristischen, unmittelbar aus der Gegenwart herausgegriffenen Genrebilder entsprachen damals wie heute dem zwischen so seltsamen Extremen schwankenden Geschmack des hauptstädtischen Publikums. Und so wurde auch Begas nach seinem Abstecher in das Gebiet der Almanachromantik von der Kritik erst wieder in Gnaden aufgenommen, als er 1842 mit einem Genrebilde ohne sentimentalien Beigeschmack, drei „Mädchen im Schatten einer Eiche ruhend“, auf der Ausstellung erschien. Freilich bewunderte man auch an diesem Bilde in erster Linie seine koloristischen Vorzüge, die sich in der Harmonie der Farbe, in der feinen Durchbildung des landschaftlichen Theils, in der pikanten Beleuchtung und in der gesunden Frische der Modellirung kund gaben. „Das ist derselbe

Pinself nicht,“ ruft ein Kritiker begeistert aus, „den ‚kranken König‘ und den ‚Untergang Jerusalems‘ auf die Leinwand schluchzte.“ Aber diesen Erfolg und seine früheren stellte Begas durch seine „Mohrenwäsche“ in den Schatten, welche 1842 vollendet wurde und einen Beifall hervorrief, der den Ruhm der Düsseldorfer für eine Zeit lang verdunkelte. Begas hat diese anmuthige Komposition mehrere Male wiederholt. Ein Exemplar ist aus dem Besitze des Kaisers in die Nationalgalerie gekommen, ein anderes befindet sich in der Ravenéschen Sammlung in Berlin. Diesen Erfolg vermochte Begas nicht mehr zu übertrumpfen. Seine Thätigkeit konzentrirte sich in den letzten Jahren fast ausschliesslich auf die Bildnissmalerei, welcher er schon früher mit Glück obgelegen hatte.

Fanden seine Portraits bei seinen Zeitgenossen auch nicht den Beifall, welcher den manierirten und eleganten Bildnissen des galanten Schmeichlers Wach zu Theil wurde, so stehen sie doch um ihrer grösseren Wahrheit und Schlichtheit willen in den Augen der Nachwelt ungleich höher als die verfälschten, gleichwohl dem Zeitgeschmack entsprechenden Arbeiten Wachs. „Das Investigatorische seines Blicks,“ sagt Friedrich Eggers in seinem Nekrologe des Meisters, „sein forschender Geist vermochten tief in eine Individualität einzudringen und in ihr den interessanten Punkt zu entdecken, von wo aus er von dem ganzen Menschen malerisch Besitz nahm.“ Nachdem Begas, der nie zu lernen und weiterzustreben aufhörte, seine Technik unter dem Einfluss der belgischen Bilder weitergebildet hatte, gelang es ihm, bei der grossen Brüsseler Aus-

stellung von 1851 mit Magnus im Portraitfache den Sieg über die Belgier davonzutragen. Begas malte nicht nur verschiedene Mitglieder des Hofes, wie die Prinzessinnen Wilhelm und Karl von Preussen, die Königin von Bayern und mehrere Personen der preussischen Aristokratie, sondern auch viele seiner berühmten Zeitgenossen, wie Humboldt, Schelling, Rauch, Cornelius, Schadow, Meyerbeer, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ritter, Jacob Grimm, Radowitz, wurden durch seinen Pinsel verewigt. Im Jahre 1841 malte er auch noch einmal den gerade in Berlin anwesenden Thorwaldsen, und zwar, wie sein Sohn Oskar dem Grafen Raczynski, der das Portrait besitzt, erzählte, an einem Tage, zugleich mit Magnus, Hensel und Krüger, die in Begas Atelier anwesend waren, als ihn Thorwaldsen am 5. Juni 1841 besuchte.

Es scheint, dass Begas in dem Bestreben, das tiefe und saftige Kolorit der Düsseldorfer zu erreichen, eine Lasurfarbe, vielleicht Asphalt, gewählt hat, welche für den Augenblick ihren Zweck erfüllte, aber für die Zukunft dem Gesamteindruck seiner Bilder schädlich geworden ist. Schon Graf Raczynski klagte in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ (1840) über das Nachdunkeln seiner Bilder, und heute ist dieser Nachtheil selbstverständlich nur noch schärfer zu Tage getreten. — Karl Begas starb nach einer sehr einflussreichen Thätigkeit, mit Ehren und Würden aller Art ausgezeichnet, — er war Hofmaler und Professor, — am 24. November 1854.

Wie aus der Darstellung seines künstlerischen Entwicklungsganges hervorgeht, war Begas kein bahn-

brechendes Genie von originaler Begabung, sondern ein receptives Talent, welches sich mit grosser Leichtigkeit fremde Stilarten und Geschmacksrichtungen aneignete, ohne zu einer eigenen künstlerischen Individualität zu gelangen. Als Lehrer von hervorragender Bedeutung für die Geschichte der Berliner Malerschule hat er nur durch wenige Werke das Gedächtniss seiner Zeit überdauert, und gerade durch diejenigen, auf welche er selbst den geringsten Werth gelegt haben dürfte. Um seiner geistigen Regsamkeit und Beweglichkeit willen bleibt er aber immer die interessanteste Erscheinung innerhalb der alten Berliner Schule.

Reinick. Zu Begas ältesten Schülern gehört Robert Reinick, geboren in Danzig den 22. Februar 1805, der sich jedoch als Dichter einen grösseren Ruhm erwarb. Er kam 1827 in das Atelier von Begas und nahm dann von 1831—1838 in Düsseldorf seinen Aufenthalt. Nachdem er Italien bereist, liess er sich 1843 in Dresden nieder, wo er schon am 7. Februar 1852 starb. Seine Gemälde waren unbedeutend, um so lebenswürdiger und geistreicher die Illustrationen und Randzeichnungen, mit welchen er seine Lieder und Märchen versah. — Auch Hermann Freihold Plüddemann, geboren den 17. Juli 1809 in Kolberg, gestorben den 24. Juni 1868 in Dresden, empfing seine künstlerische Reife in Düsseldorf, nachdem er in den Jahren 1828—1831 in Begas' Atelier gewesen. Hier führte er eine grössere historische Komposition, „das Ende Konradins“ (Karton), aus. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm ein figurenreiches Ge-

Plüddemann.

mälde „die Entdeckung Amerikas“: Columbus, auf dem Verdeck seines Schiffes beim Anblick des Landes Gott dankend, welches er 1836 in Düsseldorf vollendete. — Ein dritter Schüler von Begas aus der früheren Zeit, Joseph Petzl, geboren in München am 23. Dezember 1803, hielt sich nur eine kurze Zeit (1829) in Berlin auf, um dann wieder in seine Vaterstadt zurückzukehren, wo er am 23. April 1871 nach einer erfolgreichen Thätigkeit als Genremaler starb.

Eduard Holbein, geboren 1807 zu Berlin, welcher von 1832—1839 in Begas' Atelier arbeitete, gehört dagegen ganz der Berliner Malerschule an. Er debütierte 1836 mit einem Genrebilde, welches einen greisen Pilger darstellte, welcher im Angesichte Jerusalems, des Zieles seiner Wallfahrt, von seinen beiden Söhnen umgeben, stirbt. Das Bild machte ein solches Aufsehen, dass man es den Bildern seines Meisters an die Seite stellte. Man rühmte seine „innere Tüchtigkeit und Gediegenheit“, die Abwesenheit jeglicher Effekthascherei und die „gesunde, kräftige Behandlung der Farben“. Eine „Madonna mit dem Kinde“, welche 1838 auf der Ausstellung erschien, schloss sich den archaistischen Bestrebungen seines Meisters an, indem Holbein dem Vorbilde seines grossen Namensvetters folgte. Von Friedrich Wilhelm IV. wurde Holbein auch zu monumentalen Arbeiten herangezogen. Er malte in der Schlosskapelle auf zwei Nischenpfeilern die zwölf Erzväter. In der letzten Zeit seines Lebens widmete sich Holbein, welcher Professor an der Kunstakademie geworden

Holbein.

war und als solcher die Vorbereitungs-klasse leitete, fast ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit. Gustav Richter war sein bedeutendster Schüler. Holbein starb zu Berlin am 19. Februar 1875.

I. Kleine.

Karl Heinrich Isidor Kleine, geboren 1811 in Lauchstädt, debütierte 1836 auf der Kunstausstellung mit einem „maurischen Mädchen, welches eine Taube mit Botschaft an ihren Geliebten schickt“. Bevor er zu Begas kam, hatte er den Unterricht von Joh. K. H. Kretzschmar genossen. Man rühmte an seiner Erstlingsarbeit die Lebendigkeit und gute Zeichnung der Figur und das volle warme Kolorit. 1838 erschien ein Genrebild: „zwei Mädchen in der Sylvesternacht am Kamin“ und 1840 „die Rückkehr des jungen Tobias“, welche ihm den Preis der Akademie einbrachte. Später war Kleine auch als Bildnissmaler thätig. Karl Ludwig Rundt war Landschafts- und Architekturmaler. Er ging 1845 nach Italien, wo er Ansichten von Rom, Neapel, Venedig u. s. w. aufnahm, und im Anfang der fünfziger Jahre nach England. Er brachte von hier malerische Ansichten der Universität Oxford mit, die lithographirt wurden. —

Rundt.

v. Rentzell.

August von Rentzell, der Maler des Tohuwabohu, des Kunterbunt und der Konfusionen, liebte es, allerlei komische Fatalitäten des Menschenlebens in humoristischen Genrebildern darzustellen. Von Begas ging er nach Düsseldorf und kehrte dann wieder nach Berlin zurück. Die Titel seiner Bilder erzählen gewöhnlich auch ihren Inhalt. Im kgl. Besitz befindet sich „eine Droschke auf der Königsbrücke in Berlin bei heftigem Regenwetter von mehreren Personen zugleich in An-

spruch genommen“. 1842 sah man auf der Kunstausstellung eine turbulente Wirthshausscene: „das verspätete Einpacken“. In der Ravenéschen Galerie befindet sich ein hübsches Genrebild: „die schlafende Grossmutter“. Von seinen übrigen Arbeiten sind noch zu erwähnen: „Im Stall“ — „der Alpenjäger“ — „Reisende an der österreichischen Grenze“, „Nachmittag auf dem Vierwaldstädter See“, „die Kaffeeschwestern“.

Aus den dreissiger und vierziger Jahren werden noch folgende Schüler von Begas erwähnt: E. George (1836: „Prophet Elias und die Wittve von Sarepta“), Otto Meyer (1839: „Kreuzritter“), Bornemann (Genremaler), Gustav Hertz (Portraitmaler).

Begas' Einfluss reicht bis in die jüngere Generation der Berliner Malerschule hinein. Einer der lebenswürdigsten Genremaler der neueren Epoche, Wilhelm Amberg, geboren zu Berlin den 25. Februar 1822, erhielt seine künstlerische Ausbildung, nachdem er kurze Zeit bei Wilhelm Herbig gewesen, 1839—42 in Begas' Atelier. Aber schon im Jahre 1844 ging er nach Paris zu Leon Cogniet, dem damals gefeiertsten Lehrer, in dessen Atelier Maler aus aller Herren Länder zusammenströmten. Das lebensfrische, warme und saftige Kolorit dieses Meisters war es vorzugsweise, welches die jüngere Generation anzog, deren Anschauungen und Anforderungen durch die inzwischen erschienenen belgischen Bilder, auf die wir später noch zurückkommen werden, erweitert und erhöht worden waren. Von Paris ging Amberg nach Italien, wo er besonders in Rom und Venedig sich aufhielt,

W. Amberg.

und kehrte dann nach einem Aufenthalte in München in die Heimath zurück. Vorher hatte er zwei in Rom gemalte Bilder in die Heimath gesandt: „Gretchen am Spinnrade“ und „Christus am Oelberge“, welchen er der Gertraudtenkirche, in der er getauft worden war, zum Geschenk machte. Nachdem er zuerst einige mythologische Stoffe mit Zartheit und Grazie behandelt und sich auch auf dem Gebiete der Portraitmalerei versucht hatte, fand er in dem humoristisch-sentimentalen Genrebild mit novellistischer Pointe dasjenige Feld, welches seiner poetischen Eigenart und seinem zarten, eleganten Pinsel am meisten zusagte. Seine ersten Genrebilder schlossen sich allerdings noch stofflich der empfindsamen Romantik der Düsseldorfer an, verriethen aber durch ihre koloristische Haltung und die feine Durchgeistigung und Beseelung der Figuren den Jünger einer modernen, freieren Richtung, die fortan in der Berliner Malerei die Oberhand gewinnen sollte. Wenngleich nicht geleugnet werden kann, dass die hohe vielfarbige Blüthe, zu welcher die moderne Malerei Berlins in unserer Zeit emporgediehen ist, nach der technischen Richtung dem Einflusse der findigen Franzosen verdankt wird, so hat die Berliner Malerei unter allen fremden Einflüssen, zu welchen auch die des Orients hinzukommen, ihr bestes Theil gerettet: die geistige Frische und die Gemüthstiefe, die durch das oberflächliche Schillern des Berliner Humors hindurchleuchtet.

„Trost in Tönen“, eine junge Dame, die dem Orgelspiel eines Geistlichen lauscht, war das erste Bild, welches Ambergs Namen bekannt machte. Ge-

legentlich auch in das Gebiet des historischen Genrebildes abschweifend („Friedrich II. in Rheinsberg“), wählte er für seine übrigen Genrebilder mit Vorliebe die Periode des Rococo und die Zopfzeit. Das kokette Kostüm lieferte für seine zierlichen jungen Dämchen, die allerlei loses Spiel treiben oder in süsse Schwärmereien oder in melancholische Träumereien versunken sind, für seine indiskreten Zofen, für seine schelmischen Bauerndirnen eine wirksame Folie. Amberg ist von grosser künstlerischer Produktivität: die Zahl seiner Genrebilder, die durch Stiche, Photographieen und Lithographieen, zum Theil von ihm selbst auf Stein gezeichnet, vervielfältigt worden sind, hat schon die Fünfzig überschritten. Seine „Vorlesung bei Werthers“, wie er selbst humoristisch das auf der Ausstellung von 1870 erschienene Genrebild nannte, welches fünf junge, kaum der Pension entwachsene Mädchen darstellt, die sich in den Schatten eines Buchenwaldes zurückgezogen haben, um ungestört die Lektüre von den „Leiden des jungen Werther“ geniessen zu können, bildete monatelang das Entzücken des grossen Publikums. Hier triumphirte der Berliner Humor, der sich von seiner lebenswürdigsten Seite zeigte, über die Düsseldorfer Thränenseligkeit. Das Bild, welches für die Nationalgalerie angekauft wurde, liess sich der Graf Raczynski für seine Sammlung mit mehreren Veränderungen wiederholen. In ihm fassen sich alle hervorragenden Eigenschaften des Ambergischen Talents in der glücklichsten Weise zusammen: ein gesunder, lebenswürdiger Humor mit einem leichten, satirischen Anflug, die vollendete Grazie der vor-

nehmen Welt, eine glückliche Unbefangenheit in der Darstellung der heiteren Jugend. Seine koloristische Behandlungsweise ist leicht, flüssig und elegant, auch, wenn er die Landschaften durch originelle Beleuchtungseffekte belebt, pikant. Da sich Amberg nur in einem verhältnissmässig kleinen Kreise bewegt, konnte er nicht immer der Gefahr entgehen, manierirt und süsslich zu werden. Auch erlahmte schliesslich die novellistische Erfindungskraft des Malers, und das Thema, welches er variirte, wurde immer dürftiger. Wie der oben erwähnte A. v. Rentzell in den Titeln seiner Bilder gleichsam ein ausführliches Programm des Dargestellten niederlegte, fasst Amberg den Inhalt seiner Gemälde gern in eine epigrammatisch zugespitzte Phrase zusammen: „Allein!“ — „Bitte, bitte!“ — „Er kommt!“ — oder er sucht die Situation durch ein prägnantes Wort zu charakterisiren: „Der Fuchs und die Trauben“ — „Ein günstiger Augenblick“ u. s. w. Um das Interesse an seinen lebenswürdigen Genrebildern neu zu beleben, hat Amberg in jüngster Zeit auf den landschaftlichen Hintergrund einen grossen Fleiss verwendet. Indem er ihn gleichwerthig mit den Figuren behandelt, sucht er ihn durch hübsche Lichteffekte der Grundstimmung des Bildes anzupassen. Die Sonne, welche durch die Laubkronen der Buchen scheint, zeichnet gar zu hübsche Zirkel auf die rosigen Mädchenangesichter, auf das schwellende Moos und die grünen Matten, und für ein Rendezvous im Walde oder für die verstohlene Begegnung eines Liebespaares oder den einsamen Spaziergang einer empfind-

samen Seele kann man sich keine bessere Folie wünschen. Eines seiner letzten Bilder, eine „junge Wittwe“ in tiefer Trauer, die mit ihrem Kinde zur Frühlingszeit in einem Birkenhaine wandelt, gehörte auf der Pariser Weltausstellung von 1878 zu denjenigen Werken, welche durch ihre Gemüthstiefe und ihre tief ergreifende, poetische Stimmung den grossen Erfolg der deutschen Genremalerei auf dem Marsfelde herbeiführten. — Amberg ist kgl. Professor und Mitglied der Akademie.

Oskar Begas, geboren zu Berlin den 31. Juli 1828, war ein Schüler seines Vaters und der Berliner Akademie. Nach einem einjährigen Aufenthalte in Dresden erhielt er 1852 den akademischen Preis, das Reisestipendium für Italien, wo er bis 1854 blieb. In Rom malte er das Altarbild für die katholische St. Michaelskirche in Berlin, die Kreuzabnahme. Man rühmte bei der Ausstellung des Bildes die Studien des fleissigen jungen Künstlers nach Raffael, Daniel da Volterra und Guido Reni, man sprach ihm aber die „Gewalt der Unmittelbarkeit“ ab und konnte es nur „als das Resultat eines fleissigen und geschickten Eklektizismus“ hinstellen. Nach seiner Rückkehr kultivirte er mit Glück die Portraitmalerei. Friedrich Wilhelm IV. ertheilte ihm den Auftrag, mehrere Mitglieder der Friedensklasse des Ordens pour le mérite zu malen. Zu ihnen gehörte ein wohlgelungenes Bildniss von Cornelius. — Die Nationalgalerie in Berlin besitzt ein italienisches Genrebild: „Plauderstunde am Brunnen“, aus der Zeit seines römischen Aufenthalts (1853). Auch 1856 fand er mit einem

O. Begas.

religiösen Bilde: „Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben“, an dem man die konventionelle Auffassung und Darstellungsweise tadelte, keinen Erfolg.

Seit dem Aufschwung der Berliner Bauthätigkeit, nach dem österreichischen Kriege, hat Begas viele monumentale Wandmalereien ausgeführt, so für die Lünetten des Festsals im Berliner Rathhause, im Kaisersaal der Passage und in vielen Privatgebäuden. Seine klare und heitere harmonische Färbung und seine Phantasie weiss für solche festlichen Dekorationen immer den richtigen Ton zu treffen. Sein Kolorit, welches die rosigen Tinten bevorzugt, ist für diesen Zweck charakteristischer als für seine Portraits, besonders für die männlichen, an denen man in jüngster Zeit Kraft und Energie vermisste. Zu seinen besten Portraits gehören die des Kronprinzen (1870), des Schlosshauptmanns von Dachröden (1870), des Professors Gneist (1878) und des Bauraths Hobrecht (1878). Seine mythologischen Kompositionen der letzten Zeit (das Urtheil des Paris, 1878) waren nicht von hervorragender Bedeutung, viel erfreulicher hingegen einige Versuche auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei (Nach dem Schneesturm, 1870 — Waldschnepfenjagd auf Rügen, 1872 — Auf der Treibjagd im Walde, 1876), die sich durch eine zarte, harmonische Färbung auszeichneten. — 1866 wurde Begas Professor und Mitglied der Akademie.

A. Begas.

Am passendsten dürfte hier sein Bruder Adalbert Begas, geb. den 5. März 1836 zu Berlin, einzureihen sein, obwohl er nicht den Unterricht seines Vaters genossen hat. Ursprünglich zum Kupferstecher bestimmt,

machte er nur den Zeichenkursus der Akademie durch und ging 1860 nach Paris, nachdem er schon vorher unter Leitung von Lüderitz einige Platten gestochen hatte. In Paris kopirte er einige Köpfe nach van Dyck und Rembrandt und empfand dabei einen unwiderstehlichen Drang zur Malerei. 1862 ging er nach Weimar zu A. Böcklin und arbeitete in dessen Atelier, ohne jedoch von der zerfahrenen, genialen Weise seines Meisters etwas anzunehmen. Durch einige Portraits und eine wohlgelungene Kopie des heiligen Antonius von Murillo im Berliner Museum wies er sich in der Heimath als ausreichend befähigt für seinen neuen künstlerischen Beruf aus. Namentlich gefiel die Kopie des Murillo sehr. Er erhielt mehrere Aufträge ähnlicher Art und begab sich in Folge derselben nach Italien, wo er 1863 in Rom Tizians „himmlische und irdische Liebe“, Pordenones „Tochter der Herodias“ und 1866 in Bologna Raffaels „heilige Cäcilie“ kopirte. In der Zwischenzeit malte er mehrere Bilder mythologischen Inhalts, auch Genrebilder, wie „Wittwe und Kind“ (1864), welches der König ankaufte und später der Nationalgalerie schenkte.

Seine Hauptfolge erzielte Adalbert Begas seit 1870 mit einigen mythologischen Bildern (Amor findet Psyche, 1870), vornehmlich aber mit einer Galerie weiblicher Halbfiguren, die einen allegorischen Begriff in genrehafter Auffassung darstellten. Der Personifikation des „deutschen Liedes“ folgte 1872 „das Volkslied“, welches seinen Schöpfer für den Augenblick so populär machte, wie vor dreissig Jahren seinen Vater, als dieser die „Mohrenwäsche“ malte.

Um die einfache und schlichte Form des Volksliedes anzudeuten, hatte der Maler eine junge Maid, die den Beschauer mit grossen, sinnenden Augen anblickt, in ein graues Gewand gekleidet. Die sorgsam geringelten Löckchen passten freilich zu dieser Einfachheit nicht; aber alles war so sauber und glatt gemalt, dass man dem hübschen bescheidenen Kinde nicht gram werden konnte. Auch die zu gleicher Zeit ausgestellte „*Preziosa*“ gefiel. Damit scheint aber Adalbert Begas seine produktive Kraft erschöpft zu haben. Die „*Pomona*“ war geziert in der Haltung und süsslich und unnatürlich in der Farbe. Auch den meisten seiner Portraits haften diese Fehler an: eine gewisse kokette Eleganz, ein unwahres, rosiges Kolorit und eine Behandlung des Fleisches, der es gleichfalls an Leben und Wahrheit fehlt. Seine neuesten Genrebilder: „*der letzte Freund*“ (ein Bettler mit seinem Hunde), „*der kleine Anfang*“, „*der erzürnte Amor*“, erhoben sich nicht über das Mittelmaass. Dagegen hat der Maler seine nachschaffende Thätigkeit bis in die jüngste Zeit mit Erfolg fortgesetzt. 1875—76 kopirte er die sixtinische Madonna in Dresden und im Jahre 1877 in Wien den kleinen Johannes nach Murillo. —

W. Hensel.

Als Bildnissmaler stand Wilhelm Hensel, geboren den 6. Juli 1794 zu Trebbin, in einem noch höheren Ansehn als Begas. Er kam mit sechszehn Jahren nach Berlin, um das Baufach zu studiren, wandte sich aber nach dem Tode seines Vaters, durch den Akademiedirektor Frisch ermuthigt, der Malerei zu. Schon 1812 stellte er einen „*Christus am Oel-*

berg“ und sein eigenes Bildniss aus. Der Krieg von 1813—1815, den er als Offizier mitmachte, unterbrach seine Studien. Indessen fand er während desselben zweimal Gelegenheit, Paris zu besuchen und die dortigen Kunstschatze zu studiren. Nach eingetretener Ruhe überkamen ihn jedoch bange Zweifel an seiner künstlerischen Begabung, und er wandte sich der Dichtkunst zu, die er mit Erfolg kultivirte. Allmählig fand er jedoch wieder Gefallen an der Malerei, indem er Portraits, Zeichnungen und radirte Blätter für Almanachs u. dgl. lieferte. Seine neuen Arbeiten fanden solchen Beifall, dass er den Auftrag erhielt, für einen der Säle des neuerbauten Schauspielhauses Entwürfe mit Szenen aus den berühmtesten Tragödien der Weltliteratur zu zeichnen, von denen auch einige in Umrissstichen erschienen sind. Als bei einem Besuche des russischen Thronfolgerpaares am Berliner Hofe im Januar 1821 ein glänzendes Fest gefeiert wurde, stellte Hensel lebende Bilder nach Thomas Moores orientalischem Gedichte „Lallah Rookh“. Schinkel hatte die feenhaften Dekorationen für dieses Festspiel gemalt, und Hensel wurde nachher beauftragt, die Bildnisse aller Personen, die bei dem Festspiele mitgewirkt, in ihren prächtigen Kostümen zu aquarelliren. Einige derselben führte er auch in Oel aus. 1823 ging er mit königlicher Unterstützung nach Italien, wo er in Rom im Auftrage des Königs die Transfiguration Raffaels kopirte. Er malte dort auch ein grösseres religiöses Gemälde: „Christus und die Samariterin“ (Schloss Bellevue) und ein Genrebild: „Der Abschied der Vittoria Caldoni“. Nach seiner Rückkehr

im Jahre 1828 wurde er Hofmaler und 1831 Professor und Mitglied der Akademie. Er theilte fortan seine Thätigkeit zwischen der religiösen und der Bildnissmalerei, erzielte aber mit der letzteren die grössten Erfolge. Die Kunstaussstellung von 1830 brachte eine Bäuerin aus Genzano, welche das Tambourin schlägt, nach dem ein Knabe greift. Man lobte den lebendigen Ausdruck des Kopfes und die gefällige Gruppierung. 1834 malte er ein figurenreiches Gemälde für die Garnisonkirche in Berlin: „Christus vor Pilatus“, dessen schöne Komposition durch ein kräftiges Kolorit gehoben wird. Nur der Ausdruck einiger Köpfe, namentlich der des Christus, misslang dem Künstler. Auf der Kunstaussstellung von 1836 war ein grosses Rundbild mit lebensgrossen Halbfiguren zu sehen: „Mirjam eröffnet den Reigen der Jungfrauen nach dem Durchzug durch das rothe Meer“. Sie schlägt eine Handpauke, eine andere Jungfrau mit der Harfe, eine dritte mit der Flöte folgt ihr. Zwischendurch sah man verschiedene Knabenhäupter, weiter im Mittelgrunde die Schaaren des Volkes, auf einer Anhöhe Moses und Aaron und in der Ferne das Meer. Wie bei Wach und Begas vermisste man auch bei Hensel, wenn er seiner eigenen Erfindung folgte, die Originalität des frei schaffenden Genies. Man merkte seinen Kompositionen das Berechnete und Gesuchte an, und darum verfehlten sie ihre Wirkung auf den Beschauer. Er schien übrigens diesen Mangel seiner Begabung zu fühlen und versuchte sich deshalb in verhältnissmässig nur wenigen freien Schöpfungen. Ausser den genannten sind noch zu erwähnen: ein Christus in

der Wüste, ein Kaiser Wenzel und zwei Genrebilder: italienische Landleute an einem antiken Brunnen und der Herzog von Braunschweig auf einem Ball in Brüssel 1815. Im Portraittfach, in welchem die eigentliche Stärke seines Talentes ruhte, entwickelte er dagegen eine erstaunliche Produktivität. Die Zahl seiner Bildnisse, unter denen kein bekannter Zeitgenosse unvertreten war, belief sich auf ca. 1400. Davon waren etwa vierhundert in Oel gemalt, die übrigen Zeichnungen in Bleistift. Wir nennen die folgenden: Friedrich Wilhelm IV., die Kaiserin Alexandra Feodorowna, die Grossherzogin von Mecklenburg-Schwerin (Prinzessin Alexandrine von Preussen), der Prinz von Wales als Kind, Thorwaldsen, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Alexander von Humboldt u. s. w. Seine Bleistiftzeichnungen, 1027 an der Zahl, umfassen die Zeit von 1815—1861. Sie werden, chronologisch geordnet, in 47 Mappen von seinem Sohne aufbewahrt. Hensels Gattin war die Schwester des Komponisten Mendelssohn-Bartholdy. Musikalisch begabt wie er, brachte sie in dem geselligen Kreise, der sich um sie und ihren Gatten sammelte, die Kompositionen ihres Bruders gern zu Gehör. Im Jahre 1831 eröffnete Hensel eine Werkstatt, in der sich bald zahlreiche Schüler einfanden. Er starb am 26. November 1861 in Folge einer Verletzung, die er sich bei der Rettung eines Kindes, welches in Gefahr schwebte, von einem Omnibus überfahren zu werden, zugezogen hatte. Dass sich Hensel schon in den vierziger Jahren von der religiösen Malerei abwandte, hatte seinen Grund in dem Erscheinen des

Cornelius. Hensel war einer seiner begeistertsten Verehrer und Bewunderer, der seinem Enthusiasmus sogar in Gedichten Luft machte. Doch war Hensel trotz seiner Begeisterung ehrlich genug, um einsehen zu können, „dass es vergeblich sei, auf verwandtem Gebiete neben diesem Riesen zu ringen“. Theodor Fontane entwirft in dem dritten Bande seiner „Wanderungen durch die Mark“ ein so fesselndes Charakterbild von [diesem Repräsentanten des alten Berlinerthums, dass wir zur Vervollständigung unserer Charakteristik demselben die folgenden Züge entnehmen. Nachdem Hensel zu jener Erkenntniss, neben Cornelius nichts mehr ausrichten zu können, hindurchgedrungen war, that er die Palette bei Seite. „Die bald eintretenden Vorgänge des Jahres 1848, erschütternd wie sie für sein loyales, ganz an dem alten Preussen hängendes Herz waren, erleichterten ihm doch, eben in der Aufregung, die sie schufen, den Uebergang aus einem Lebensabschnitt in den andern, aus seinem künstlerischen Schaffen in ein künstlerisches far niente. Die Märztage sahen ihn in Waffen, der alte Jägeroffizier lebte wieder auf, und als Kommandirender stand er an der Spitze des „Berliner Künstler-Korps“. Keiner war dazu berufener als er; Royalist und alter Militair auf der einen Seite, kannte er doch anderseits auch die Künstlernatur genau genug, um mit diesem Faktor zu rechnen. So gelang es ihm, dem ganzen Korps, das sich aus disparaten und zum Theil auch wohl aus desperaten Elementen zusammensetzte, einen preussisch-loyalen Charakter zu geben und eine Truppe heran zu bilden, die wenigstens so zuverlässig war

wie es ein solches Freikorps, es heisse nun, wie es wolle, überhaupt zu sein vermag. Die politische Erregung Hensels überdauerte den Sommer 1848, ja sie steigerte sich während des Reaktionsfiebers, das nun folgte, und dessen akutes Stadium erst vorüber war, als Hans v. Rochows Kugel den eigentlichen Plenipotentiaire jener Tage niedergestreckt hatte. Von da ab, wie für alle Welt, kehrten auch für Hensel ruhigere Tage zurück; er wie andere waren müde geworden, und an dieselbe Wand, an der die Büchse des freiwilligen Jägers und die Palette des Malers bereits hingen, hing er nun auch das Rüstzeug des Parteikämpfers, die politische Brochüre, den Aufruf und das Wahlprogramm. Er war jetzt über 60 Jahre, und die Zeit war da, wo man nicht mehr vorwärts und kaum noch um sich, sondern nur noch rückwärts blickt. . . . Wilhelm Hensel gehörte ganz zu jener Gruppe märkischer Männer, an deren Spitze, als ausgeprägteste Type, der alte Schadow stand, Naturen, die man als doppelbeig, als eine Verquickung von Derbheit und Schönheit, von Gamasche und Toga, von preussischem Militarismus und klassischem Idealismus ansehen kann. Die Seele griechisch, der Geist altenfritzig, der Charakter märkisch; — dem Charakter entsprach dann meist auch die äussere Erscheinung. Das Eigenthümliche dieser Schadow-Typen war, dass sich die Züge und Gegensätze ihres Charakters nebeneinander in Gleichkraft erhielten, während beispielsweise bei Schinkel und Winckelmann das Griechische über das Märkische beinah vollständig siegte. Bei Hensel blieb alles in Balance, keines dieser hetero-

genen Elemente drückte oder beherrschte das andere, und die Neu-Uniformirung eines Garde-Regiments oder ein Witzwort des Professors Gans interessirten ihn ebenso lebhaft wie der Ankauf eines Raffael“.

Kaselowsky.

Von seinen Schülern haben sich die folgenden einen Namen gemacht: August Kaselowsky, geboren zu Potsdam den 26. April 1810, kam 1827 auf die Berliner Kunstakademie, wo er sich bald an Hensel anschloss. Im Jahre 1836 errang er durch ein Genrebild aus dem klassischen Alterthum: „Wettkampf zweier Hirten auf der Syrinx“, den Preis der Akademie. Man rühmte an diesem Bilde die geschmackvolle Anordnung und die Sicherheit der Zeichnung, fand aber den Gegenstand zu sentimental aufgefasst. Kaselowsky ging zunächst nach Paris, wo er bis 1840 unter Cogniet arbeitete. Dann ging er nach Rom und malte dort die „Freisprechung der Susanna durch Daniel“ für den König Friedrich Wilhelm IV. Das Bild fand bei seiner Ausstellung in München sowohl als auf der Pariser Ausstellung von 1855 eine recht herbe Beurtheilung. „Das Bild hat eine ernst historische Farbe, die sich bei einzelnen Figuren, namentlich einigen der Richter, bis zur Schönheit steigert; dafür fehlt es der Zeichnung sehr an Energie, an Feinheit und Individualität der Form; die Darstellung aber ermangelt so sehr der Unmittelbarkeit, dass sie nicht mehr Glauben erweckt als eine Opernszene, bei der nicht leicht dem Hörer die Besorgniss aufsteigt, dass der Tod am gezückten Schwert hängt und Andacht im Herzen der betenden Sängerin wohne.“ So ein Berichterstatter des „Deutschen

Kunstblattes“. Noch härter urtheilte ein Franzose: die Komposition sei „ausgeführt in jenem konventionellen akademischen Geschmacke, über den sich heutzutage nichts mehr sagen lässt, weder lobend noch tadelnd, — es würde einen Niemand mehr anhören“. Von Rom aus machte er Ausflüge nach Neapel, Florenz, Palermo und Venedig. 1850 kehrte er nach Berlin zurück und nahm dort an den monumentalen Wandmalereien in der neuen Schlosskapelle und im neuen Museum Theil. In der ersteren malte er die Propheten Elias und Hesekiel in den Archivolten-dreiecken und im Museum einige Scenen aus der griechischen Heroensage für den Niobidensaal. Er schloss sich jetzt näher an Kaulbach an, der um diese Zeit an den grossen Wandgemälden im Treppenhause arbeitete, und folgte seiner eleganten, aber gehaltlosen und oberflächlichen Stilrichtung. Sie zeigt sich besonders in seinen Altarbildern, die zwar durch Hoheit und Adel der Form imponiren, aber einer tieferen religiösen Empfindung entbehren. Er malte 1854 einen Christus am Oelberge für die Kirche zu Mansfeld in der Neumark, eine Taufe und Auferstehung Christi für die Stephanskirche in Gartz a. O., eine Grablegung Christi (1860, Sanssouci) u. s. w. Aus seiner früheren Zeit stammen auch einige Genrebilder: ein Ritter mit seiner Schönen, die sich im Schilde spiegelt, — Italienerin, einer Pilgerin Beistand leistend, — ein Hirt mit seinem Knaben in der Campagna. Auch in neuester Zeit hat er sich wiederum dem Genrebilde und der mythologischen Komposition zugewandt. Auf der Ausstellung von 1874 sah man

Burggraf.

F. Wagner.

ein Genrebild: „Mädchen im Walde“, 1876 einen „Abschied Neuvermählter“ und „Christus, die Kinder segnend“ und 1877 einen „lauschenden Amor“. Auch das religiöse Bild ist genreartig aufgefasst. Es zeichnete sich durch eine schöne Komposition und eine mannigfaltige Charakteristik der Figuren aus, wenngleich das süssliche, rosige Kolorit neben den Bravourstücken der modernen Schule sehr verblasst aussah. — Kaselowsky ist Professor und Lehrer an der kgl. Kunstschule. — B u r g g r a f aus Halberstadt, geb. 1803, war erst im Atelier des Vizedirektors der Akademie gewesen, Herbig, bevor er zu Hensel kam. Er war Genre- und Portraitmaler und stellte 1836 ein kleines Genrebild: „Kinder im Korne spielend“ aus, welches um seiner heiteren Gemüthlichkeit willen vielen Beifall fand. Vorher hatte er einen „Jüngling und drei Mädchen“, ein Gemälde betrachtend, gemalt. — Franz Wagner, geboren 1810 in Berlin, ging, nachdem er als Schüler Hensels mit einem Bilde: „Adam und Eva“ in Lebensgrösse, debütirt, 1835 mit Pohlke, ebenfalls einem Schüler Hensels, nach Paris zu Cogniet, wo er zwei Jahre lang arbeitete. Ein „morgenländisches Mädchen mit einem Kakadu“ stammt aus dieser Zeit. Nach Berlin zurückgekehrt, stellte er 1838 einen „David“ aus, der dem schlafenden Saul in der Höhle den Zipfel seines Mantels abschneidet. Das Bild machte, trotz seiner glänzenden, aber flachen Färbung, keinen bedeutenden Eindruck. Aus seiner späteren Zeit ist ein „Gretchen am Spinnrade“, eine grössere historische Komposition: die Ablasskrämer „Tetzel und Acimbold“ in Berlin

(1842), eine „Weinlese“ und „Mädchen von Meran am Brunnen“ zu erwähnen. — Heinrich Löwenstein, geboren zu Danzig 1806, kam 1815 auf die Berliner Akademie und 1832 in das Atelier Hensels. 1836 stellte er zwei grössere Kompositionen aus: „Joseph deutet dem Obermundschenk und Bäcker Pharaos ihre Träume“ und „Kaiser Heinrich IV. mit seiner Familie über die Alpen pilgernd“. Von seinen Genrebildern wurde der „Grossvater, der seine Enkelin unterrichtet“, sehr populär. Er starb nach einem kummervollen Leben schon 1841 in Berlin. — E. L. Ratti, geboren zu Berlin 1816, stellte 1836 das Brustbild eines „Novizen“ und die Geschichte vom „verlorenen Sohne“ aus, zwei Bilder, die sich nach dem Urtheile des Berichterstatters des „Museums“ durch „tiefes, innerliches Gefühl“ auszeichneten. 1838 malte er eine Scene aus dem „Untergange von Herculaneum“ in zwei lebensgrossen Figuren und 1842 ein „römisches Oktoberfest“ und „Kaiser Heinrich VII. in Buonconvento“. Sein koloristisches Können entsprach in diesen Bildern jedoch nicht seinem idealistischen Wollen. Er ging immer weiter abwärts, bis selbst ein so massvoller Beurtheiler wie Kugler an einem 1848 ausgestellten religiösen Bilde, „Maria Magdalena am Grabe des Herrn“, „alle Symptome künstlerischer Nullität“ entdeckte. — Julius Moser, geboren ca. 1808 in Königsberg, kam 1831 in das Atelier Hensels. Er erlangte durch ein 1876 ausgestelltes Bild: „Rahel und Jakob, bunte Stäbe schneidend“, welches sich durch eine „freie heitere Naivetät“ auszeichnete, den Preis der Michael Beerschen Stiftung. Von seinen

Löwenstein.

Ratti.

J. Moser.

späteren Bildern sind „neapolitanische Kinder im Korn“ und eine „Berliner Gemüsehändlerin“ zu erwähnen. — Karing aus Riga, geboren 1807, malte in Berlin einige Genrebilder, u. a. „Heinrich dem Vogler wird die Königskrone angeboten“, „Peter der Grosse als Schiffszimmermann“, „das Kind eines Ritters, welches den Degen seines Vaters aus der

Rosenfelder. Scheide zieht“. — Ludwig Rosenfelder, geboren den 18. Juli 1813 zu Berlin, studirte von 1832—36 unter Hensel. Nachdem er einen „Narcissus“, „Gideon“, „Rienzi im Gefängniss zu Avignon“ u. a. m. gemalt, trat er auf der Kunstaussstellung von 1838 mit einem historischen Genrebilde nach Shakespeares König Johann, „die Blendung des Prinzen Arthur“, auf, welches um seines ergreifenden Sujets willen Aufsehen erregte und Beifall fand. 1845 wurde er Direktor der Kunstschule in Königsberg, wo er eine rege Thätigkeit entfaltete, die jedoch nicht mehr in den Bereich der Berliner Malerschule gehört. Von den übrigen Schülern Hensels sind noch Pohlke (geboren 1810, ging später nach Paris zu Watelet), Domschke (Professor und Lehrer an der Berliner (Kunstakademie), W. Pudor, geb. 1819, gest. 1845, auf der Ausstellung von 1838: Moses, der den Aegypter tödtet), M. A. Pietrowski (geb. 1814 in Bromberg, ging später als Lehrer und Professor an die Kunstschule in Königsberg) zu erwähnen.

Mit Wach, Begas und Hensel war August Karl A. von Klöber. Friedrich von Klöber, geb. in Breslau den 21. Aug. 1793, einer der erfolgreichsten Maler seiner Zeit, geistig verwandt. Ursprünglich nach dem Tode seines

Vaters für die militärische Laufbahn bestimmt, kam er 1805 in das Berliner Kadettenhaus, verliess dasselbe aber wieder nach dessen Auflösung im Jahre 1806 und ging nach Glatz, wo er von einem Prediger erzogen wurde. Er beschloss, sich nun dem Baufach zu widmen, und besuchte zu diesem Behufe die Bau-
schule in Breslau, ging aber 1810 nach Berlin zur Kunstakademie über, um sich als Maler auszubilden. Den französischen Krieg machte er als Freiwilliger unter den Gardejägern mit und lag, nachdem er bis nach Paris gekommen, dort seinen Kunststudien ob. Alsdann begab er sich nach Wien, wo er als Portraitmaler (Beethoven, Grillparzer u. a. m.) Beschäftigung fand und nebenbei fleissig Rubens und Correggio studirte. Der letztere gewann bald einen solchen Einfluss auf seine Thätigkeit, dass man ihn als einen Schüler und Nachahmer Correggios bezeichnen kann. 1820 ging er nach Berlin und wurde von Schinkel bei der Ausmalung des neuen Schauspielhauses beschäftigt. Er malte im Foyer und im Konzertsaal Friesbilder aus der Mythe des Apollo und allegorische Darstellungen. 1821 ging er nach Italien, wo er sieben Jahre, besonders in Rom, zubrachte und erst durch das Studium der Cinquecentisten seine letzte Reife empfing. Nach Berlin zurückgekehrt, entwickelte er eine ungemein fruchtbare Thätigkeit auf verschiedenen Gebieten. Sein leichtes, gefälliges Kompositionstalent, seine graziöse Formensprache und sein anmuthiger Humor befähigten ihn jedoch vorzugsweise für die dekorative Malerei. Er machte Entwürfe für die Gemälde auf Prachtvasen der königl. Porzellanmanufaktur und schmückte viele

Gebäude mit decorativen Malereien. In der neuen Schlosskapelle malte er die Evangelisten Matthäus und Markus; in einem Zimmer des Marmorpalais in Potsdam, in der königl. Loge des Opernhauses, in der neuen Börse, im Viktoriatheater und in der Gedenkhalle des kronprinzlichen Palais entstanden Wand- und Plafondgemälde mit graziösen mythologischen und allegorischen Darstellungen von klarer, harmonischer Färbung. Er malte auch einige von den Provinzen im weissen Saale des kgl. Schlosses.

Seit 1828 bis zu seinem am 31. Dezember 1864 erfolgten Tode verging kaum eine Kunstaussstellung der Akademie, auf welcher nicht ein oder mehrere Bilder von seiner Hand zu sehen waren. 1830 war eine „Brautwerbung um Rebekka“ und ein „Bacchus, von zwei Nymphen zum Bade getragen“ bemerkenswerth, 1833 ein „griechisches Blumenmädchen“, 1834 ein „Bacchus, seine Panther tränkend“, „Tod des Adonis“, dann eine „Sakontala“, 1837 „Hion unter den Hirten“, 1839 „Jubal, der Erfinder der Flöte“ (Berlin, Nationalgalerie). In der Nationalgalerie befinden sich noch zwei andere Bilder aus dieser Periode: eine Schaar Knaben in der „Pferdeschwemme“, ein Bild, welches sich durch eine besonders kräftige und warme Färbung auszeichnet, und „Amor und Psyche“ auf dem Wege zum Tartarus. Auf der Kunstaussstellung von 1856 sah man einen „Merkur“, einen „Kampf um den Thyrsus“ und ein Genrebild „aus dem Hirtenleben“, an welchen man noch die bekannten Verdienste des Meisters, „eine feine Zeichnung und Formencharakteristik, eine edle Linien-

führung und wohlabgewogene Komposition“ bemerkte, dagegen die Karnation als unklar und unrein und den Farbenauftrag als zu kleinlich und mühsam gestrichelt tadelte. 1857 malte er einen „Perseus und Andromeda“. Zu denjenigen seiner Bilder, welche am populärsten geworden sind, gehört auch die „Ernte“ und „der pfeilschärfende Amor“. — Klöber war seit 1829 Professor und Mitglied der Akademie und seit 1854 Leiter der Kompositionsklasse. — In seiner früheren Zeit hat er auch mehrere Bilder im Verein mit dem Blumenmaler G. W. Völcker gemalt: „Pausias und Glycera“, ein „in Blumen schlafendes Mädchen“ u. dgl. m. Derselben Zeit gehört auch die noch nicht erwähnte „Toilette der Venus“ und „Amor, mit einem Toilettekästchen spielend“ an.

Klöber hatte auf seiner italienischen Reise sich besonders dem Studium Correggios und Francesco Francias gewidmet und verband die Grazie des ersteren mit der Naivetät und Innigkeit des letzteren zu einer glücklichen Harmonie. Um dieser hervorragenden Eigenschaften willen vergass man die Unvollkommenheiten seiner Zeichnung, die sich aus seinem Bildungsgange erklären, und die rosige Unnatürlichkeit seines Kolorits. In seinen letzten Lebensjahren stellte Klöber eigenthümliche, aber wohlgelungene Versuche mit enkaustischen Malereien auf Lavaplatten für Kirchen, Grabdenkmäler u. s. w. an. — Seine Kompositionen sind häufig durch Lithographie, Stich und Farbendruck vervielfältigt worden.

Von den Schülern Klöbers schwang sich nur Karl Ludwig Friedrich Becker, geb. den 18. De- Karl Becker.

zember 1820 in Berlin, dessen letzte Entwicklungsphase freilich der jüngsten koloristischen Epoche der Berliner Malerei angehört, zu einer hervorragenden Bedeutung empor. Wir werden deshalb erst in einem der folgenden Abschnitte auf seine reiche Thätigkeit zurückkommen.

Um das Bild der Berliner Malerei, wie sie sich gestaltet hatte, als Cornelius in ihren Kreis trat, zu vervollständigen, müssen wir noch die Namen Franz Krüger, Wilhelm Krause, Karl Friedrich Schulz (Jagdschulz) und Karl Eduard Biermann hervorheben, von denen ein jeder zahlreiche Schüler herangebildet hat. Wir werden ihrer ausführlich gedenken, wenn wir zur Betrachtung der einzelnen Gebiete der Malerei gelangen, die sie mit besonderem Erfolge kultivirten. —

Akademische
Kunst-
ausstellungen.

Es dürfte jedoch hier der Ort sein, auf die Geschichte der akademischen Kunstausstellungen, welche den Zentral- und Sammelpunkt des Berliner Kunstlebens bilden, näher einzugehen. Wir folgen dabei für die ältere Zeit einer statistischen Zusammenstellung Franz Kuglers im vierten Jahrgange des „Museum“ (1836).

Die erste öffentliche Ausstellung, welche die im Jahre 1694 gegründete königliche Akademie der Künste veranstaltete, wurde am 20. Mai 1786 eröffnet. Lange vernachlässigt und in ihren Mitteln auf das Aeusserste beschränkt, nahm die Akademie, Dank der Fürsorge des Staatsministers Freiherrn von Heinitz, seit diesem Jahre einen neuen Aufschwung, der nicht glänzender inaugurirt werden konnte, als durch eine

derartige Ausstellung. „Die königlich preussische Akademie der bildenden Künste zu Berlin“, so begann das Vorwort des Verzeichnisses, „hat seit ihrer Stiftung keine öffentlichen Beweise ihres Fleisses dargestellt, ob sie gleich im Stillen fortgearbeitet und manche grosse Künstler, auch andere geschickte Schüler erzogen hat, welche die Zeichenkunst bei ihren verschiedenen Hantierungen mit Nutzen angewendet haben. Nunmehr ist sie so glücklich gewesen, dass der grosse König Friedrich, in den Tagen seines ruhigen Alters, ein gnädiges Auge auf sie geworfen, ihr manche Vortheile zugewandt, ihre alten Privilegien wieder erneuert und ihr an einem Minister einen Protektor gegeben, der sie zu ihrem alten Glanze zu bringen es sich zur Pflicht macht. Zu diesem Ende ist auch eine öffentliche Ausstellung der Kunstwerke ihrer Mitglieder beliebt worden, so wie sie bei anderen Kunstakademieen eingeführt worden ist“. Es waren nicht nur Werke der lebenden und verstorbenen Mitglieder, Direktoren und Rektoren der Akademie zur Ausstellung gelangt, sondern auch Werke von besonders begabten und fleissigen Akademieschülern und Dilettanten, an deren Spitze sich der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen (nachmaliger König Friedrich Wilhelm III.) und Alexander von Humboldt befanden, zugelassen worden. Die Zahl der ausgestellten Werke betrug 335 und füllte drei Zimmer. Bis zum Jahre 1798 wurde die Ausstellung neunmal und von da ab bis zum Jahre 1876 in zweijährigen Zwischenräumen wiederholt. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke wuchs, obwohl seit 1830 die Schülerarbeiten ausgeschlossen wurden, der-

gestalt, dass die Ausstellung von 1832 bereits 1343 Nummern umfasste, eine Zahl, die nur im Jahre 1872 (1398 Nummern) übertroffen wurde. Im Vorwort des Jahrgangs 1789 wurden zuerst Belohnungen für die Künstler angeführt und zwar für die Maler fünf Prämien von 50 bis 500 Thalern, für die Zeichner zwei Prämien zu je 100 Thalern, für die Bildhauer desgleichen, für die Kupferstecher vier doppelte Prämien von 50 bis 200 Thalern und für die Hölzschnneider eine Prämie von 50 Thalern. Die Ausstellung von 1806 wurde durch die Besetzung Berlins durch die Franzosen unterbrochen; ein Theil der ausgestellten Kunstwerke kehrte auf der Ausstellung von 1808 wieder. Seit 1820 ist den Verzeichnissen regelmässig eine Chronik der Akademie vorausgeschickt. Bis zum Jahre 1828 wurden die Namen der Aussteller nach einer bestimmten Rangordnung aufgeführt: Mitglieder des Senats, Mitglieder und Lehrer der Akademie, Schüler der letzteren, einheimische und auswärtige Künstler, Dilettanten u. s. w. 1830 wurde die jetzige alphabetische Reihenfolge der Künstler innerhalb der einzelnen Fächer eingeführt.

Nach vollzogener Reorganisation der Akademie auf Grund des Statuts vom 6. April 1875 fasste man auch den Beschluss, die akademischen Kunstaustellungen fortan jährlich wiederkehren zu lassen, weil man von der gesteigerten Kunstthätigkeit in den Berliner Ateliers und der veränderten Stellung Berlins innerhalb des deutschen Reichsorganismus eine erhöhte heimische Produktion einerseits und andererseits eine reichlichere Theilnahme von auswärts erwarten zu

können glaubte. Trotzdem hat sich ungeachtet der seit 1877 wiederum herangezogenen Architekten diese Erwartung bis jetzt (1879) nicht erfüllt. Die Quantität der eingeschickten Kunstwerke hat sich freilich nicht verringert, wohl aber die Qualität, da man augenscheinlich bestrebt war, durch eine mildere Kritik bei der Aufnahme der Kunstwerke das durchschnittliche Zahlenniveau der früheren Ausstellungen zu erreichen. Die auswärtigen Künstler, insbesondere die Franzosen, haben sich so gut wie ganz von den akademischen Kunstaussstellungen zurückgezogen; nur einige der Belgier sind uns noch treu geblieben. Die materiellen Nachtheile, welche aus der alljährlichen Wiederkehr der Berliner Kunstaussstellungen erwachsen, treffen zunächst nur die Ausstellung des Vereins „Berliner Künstler“, die allmählig ganz verödet, weil die Künstler selbstverständlich ihre besten Trümpfe für die grossen Ausstellungen der Akademie aufbewahren. Was seit 1876 ¹⁾ in dem Ausstellungslokal des Künstler-

¹⁾ Im Jahre 1876 wurde auch das nach den Plänen des Bauraths Orth erbaute, provisorische Kunstaussstellungsgebäude auf der Spitze der Museumsinsel eröffnet. — Wir können bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, auf die Mangelhaftigkeit und Unzulänglichkeit der von der Akademie herausgegebenen Ausstellungskataloge nachdrücklich hinzuweisen. Wenn sich die Akademie auch jedes Mal darauf beruft, dass der Katalog nach den Angaben der Künstler verfasst ist, so trägt am Ende sie und nicht der einzelne Künstler die Verantwortlichkeit für den Inhalt desselben. Die Kataloge haben der Nachwelt wie dem Kunstforscher ein zuverlässiges, statistisches und historisches Material zu liefern. Aber dieser Anforderung entspricht der Katalog in seiner jetzigen Gestalt ebensowenig wie den Bedürfnissen des

vereins (seit 1869 eröffnet) zu sehen war, ging nicht über das Gelegenheitsstück, das Portrait, die Adresse u. dgl. oder über die Marktwaare hinaus. Wollte der Vorstand einmal die im Grossen und Ganzen wenig kunstfreundliche Generation der Mitlebenden aus ihrer Lethargie aufrütteln, so musste er seine Zuflucht zu den neuerdings in Flor gekommenen Bilderpächtern nehmen, welche „Sensationsbilder“ von Makart, Böcklin, Gabriel Max, Munkacsy, Matejko und auch von kleineren Geistern gegen hohes Entgelt auf die Wanderschaft schicken. Das Ausstellungslokal von L. Sachse u. Co., dessen Gründer sich um die Berliner Ausstellungen und dadurch mittelbar um die Entwicklung der Berliner Kunst grosse Verdienste erworben hat, weil durch seine Vermittlung zuerst Bilder französischer Maler nach Berlin gekommen sind und so fruchtbare, nachhaltig wirkende Anregungen gegeben haben, ist im Jahre 1876 den ungünstigen Zeitverhältnissen zum Opfer gefallen. Wenn wir also von den nicht öffentlichen Ausstellungen der wenigen Kunsthändler absehen, die gewöhnlich nur für Käufer zugänglich sind, gelangen wir zu dem beschämenden Resultat, dass in Berlin nur eine Kunstaussstellung durch sechs bis acht Wochen des Jahres florirt, und dass es im Uebrigen aussergewöhnlicher Anstrengungen bedarf, um das Kunstinteresse des Publikums von Zeit zu Zeit lebhafter zu gestalten.

Publikums. Der Schreiber dieser Zeilen hat die Unbrauchbarkeit der akademischen Kataloge bei seinen Zusammenstellungen auf das schwerste empfunden.

Drittes Kapitel.

Cornelius und Kaulbach in Berlin. — Die belgischen Bilder. —
Karl Becker. — Gustav Graef. — Eduard Magnus.

Bald nach seinem Regierungsantritt ging der kunstbegeisterte König Friedrich Wilhelm IV. an die Verwirklichung seiner stolzen, vielumfassenden Pläne. Seine erste That war die Berufung des Cornelius, dessen Abgang von München durch den kurz vorher erfolgten Bruch mit König Ludwig erleichtert wurde. „Der Maler muss malen können!“ hatte der König auch zu Ernst Förster geäußert, als dieser vor ihm den Verlust des grossen Meisters auf das tiefste bedauerte. „Nicht an Cornelius ist die Kunst in München gebunden!“ Der König von Preussen dachte hingegen anders. Unzufrieden mit dem nach seiner Meinung schlechten Ausfall der Kunstausstellung von 1840 hatte er gegen einige Maler geäußert: „Ich werde Euch Herren den Cornelius auf den Hals schicken!“ Es ist begreiflich, dass unter solchen Umständen die Stimmung, welche Cornelius entgegen kam, keine günstige war. Nichtsdestoweniger fehlte es nach

Cornelius Be-
rufung.



seiner am 22. April 1841 erfolgten Ankunft nicht an festlichen Begrüßungen und Ovationen.

Unter den Plänen des Königs figurirte in erster Linie die malerische Ausschmückung des Camposanto, jener monumentalen Hallenanlage, welche, als Abschluss des neuen, im Bau begriffenen Doms gedacht, die Familiengruft des hohenzollernschen Königshauses umschliessen sollte. Für die Ausführung dieses malerischen Schmucks war Cornelius berufen worden. Vorerst galt es jedoch eine Pflicht der Pietät zu erfüllen. Die Vorhalle des von Schinkel erbauten Museums wartete auf ihren Freskenschmuck, dessen Entwürfe in Schinkels Mappen ruhten, und da dieser an unheilbarer, geistumnachtender Krankheit dahinsiechte, wurde die Oberleitung der Ausführung Cornelius, dem wohl-erfahrenen Meister der Freskotechnik, übertragen. Es scheint jedoch, dass Cornelius nicht mit besonderem Interesse an diese Arbeit herangetreten ist. Er übertrug die Leitung seinem Schüler Karl Hermann und, als dieser aus Gesundheitsrücksichten zurücktrat, Karl Stürmer. Neben ihm waren mit der Zeichnung der Kartons beschäftigt: Karl Gottfried Pfannschmidt, ein Schüler Däges, Hermann Schulz, Heidenreich und Eich, drei Schüler von Wach, Wilhelm Pudor, Schüler von Hensel, Leopold Güterbock und Karl Becker, Schüler von v. Klöber, Felix Schadow, Elster und Gunkel. An der Ausführung in Fresko betheiligten sich besonders Johann Karl Eggers aus Neustrelitz und Wilhelm Schütze (geb. 1814), ein Schüler v. Klöbers, der schon früher einige hübsche Genrebilder (Keller mit Studenten und Dirnen — Schachpartie — Blumen-

händlerin) gemalt hatte und später wiederum auf dieses Gebiet zurückkehrte.

Max Lohde, Cornelius letzter Schüler, erzählt in seinen „Gesprächen mit Cornelius“ (Zeitschrift für bildende Kunst, 1868, S. 35), er hätte einst den Meister gefragt, ob es wahr sei, dass er die Schinkelschen Entwürfe „Lafontainesche Fabeln“ genannt habe. „Kann wohl sein“, erwiderte er, „die Sachen sind etwas modern. Ich wünschte, man hätte sich mehr an die Mythologie gehalten. Nun, auf Wunsch des Königs hatte ich dann und wann einmal nachgesehen und angeordnet. Man sollte aber kaum glauben, dass ein Architekt das komponirt habe! Es ist doch gar zu wenig architektonisch, gar keine rechte Gliederung“. In Berlin dachte man anders über diese phantasievollen, hochpoetischen Schöpfungen, denen man eine unbedingte Bewunderung zollte. „Sie sind“, so äusserte sich Kugler im ‚Museum‘ von 1836, „der Stolz einer Zeit und eines Staates, welche zu einem solchen Höhepunkt der Bildung gelangten, dass dieselben aus ihrer Mitte hervorgehen konnten“. Wenn die ausgeführten Fresken heute nicht den Eindruck machen, welchen die jetzt im Schinkelmuseum aufbewahrten farbigen Entwürfe unter den Zeitgenossen hervorriefen, so trägt die mangelhafte Freskotechnik der mit der Ausführung betrauten jüngeren Maler die hauptsächlichliche Schuld daran. In unseren Tagen schon fast ganz dem Verderben anheimgefallen, sind sie erst jüngst nothdürftig wieder hergestellt oder richtiger neu gemalt worden, nachdem sich die Vollendung der letzten derselben bis in die neueste Zeit hingezogen hatte.

Die Schinkelschen Fresken.

Schinkel als
Maler.

Schinkels Thätigkeit als Maler, welche in diesen herrlichen Kompositionen ihren Abschluss fand, begann mit seiner 1803 unternommenen italienischen Reise, während welcher sich dem Jüngling der Sinn für landschaftliche Schönheit erschloss. Er brachte eine grosse Anzahl von Skizzen und landschaftlichen Kompositionen in die Heimath und, als die traurigen Kriegsjahre ihn zwangen, seinen Erwerb auf einem anderen Gebiete zu suchen als auf dem seines Berufes, führte er diese Entwürfe in romantisch-phantastischen Gemälden aus, auf welchen zwar die Architektur eine Hauptrolle spielte, in die aber sämmtlich das bis dahin der deutschen Landschaft fremde Element einer poetischen Stimmung hineingetragen war. Durch Philipp Harkert war die deutsche Landschaft zur geistlosen Vedute degradirt worden, Schinkel erhob sie wieder zu einer höheren, künstlerischen Bedeutung. In seiner früheren Zeit erging er sich vorzugsweise in der Wiedergabe italienischer Gegenden, bald aber gab er das Landschaftsportrait auf und komponirte jene lange Reihe idealer Landschaften, in welchen seine glänzende Phantasie so grosse Triumphe feierte. Phantastische Dome erhoben sich unter magischer Beleuchtung auf stolzen Bergeshöhen, prächtige Schlösser blickten in fruchtbare Thäler hinab, und malerische Panoramen über Flüsse, Ebenen und das Meer erschlossen sich den Blicken des Beschauers. Eine charakteristische Staffage verstärkte oft noch die Stimmung des Bildes. Die Nationalgalerie besitzt eine ganze Reihe derartiger Gemälde aus den Jahren 1813 bis 1820, unter denen die ideale Landschaft nach

einer Dichtung von Clemens Brentano die erste Stelle einnimmt. Sechs zusammengehörige Landschaften von mehr dekorativem Charakter zeichnen sich vorzugsweise durch ihre elegisch-romantische, stark anklingende Stimmung und durch eine fleissige Detaillirung aus. Fünf andere Landschaften sind in Kopieen von Ahlborn vorhanden. Unter ihnen ist das Schloss am See die bedeutendste. Verschiedene landschaftliche Kompositionen befinden sich auch im Berliner Privatbesitz, u. a. das Kaiserschloss mit dem Krönungszuge beim Staatsminister Dr. Friedenthal.

Schinkel als Landschaftsmaler blieb keine isolirte Erscheinung innerhalb der Berliner Malerschule. Von Wilhelm Ahlborn haben wir schon gesprochen. Da dieser jedoch seiner Heimath den Rücken kehrte, gewann er keinen Einfluss auf die jüngere Generation, um so mehr aber Wilhelm Schirmer, der, durch Schinkel nachhaltig angeregt, im Geiste des Meisters weiter schuf und zahlreiche Schüler heranzubildete.

Die Wandgemälde in der Vorhalle des Museums sollen für den Besucher desselben gleichsam als kulturgeschichtliche Einleitung dienen: an der linken Querwand die Geburt der urweltlichen Kräfte aus dem Chaos, um den Uranos der Tanz der Gestirne; an der anstossenden Seitenwand die Theogonie und die Erschaffung des Kosmos: Saturn stürzt den Uranos und Zeus erschafft das Licht, unter dessen Strahlen die Personifikationen der geistigen Kräfte und der Kulturarbeit erwachen. Das ist der Makrokosmos oder das Weltganze. Innerhalb desselben entwickelt sich der Mikrokosmos oder die menschliche Kultur. Ihrer Ent-

wicklungsgeschichte in vier Menschenaltern ist die lange Seitenwand rechts vom Eingang gewidmet. Den Frühling des Lebens symbolisiren Hirten und Jäger, den Sommer der Krieger, der Dichter, der Gesetzgeber und als die ersten Vertreter der Kunst Bauhandwerker. Im Herbst des Lebens reift mit der Weintraube die Kunst, welche ein Bildhauer mit seiner Werkstatt symbolisirt. Der Winter des Lebens zeigt uns durch das Kelterfest den Genuss, auf welchen das Alter nach rastloser Thätigkeit sein Anrecht hat. Der Philosoph blickt zum Himmel empor, um dem Laufe der Gestirne zu folgen. Die Darstellung an der rechten Querwand schliesst mit der Bekränzung des Grabes, in welchem der vollendete Erdenpilger ruht, und mit der Klage um den Verstorbenen.

Unter diesen vier grossen Fresken ziehen sich auf beiden Seiten je vierzehn kleinere Darstellungen aus der Herkules- und Theseussage hin, die im Jahre 1859 von Graef, Hopfgarten, W. Schütze, Kaselowski und Stürmer ausgeführt worden sind. Sie erheben sich in ihrer Komposition nicht viel über die akademische Schablone; überdies hat das Fleisch der kämpfenden Heroen im Laufe der Zeit einen so merkwürdig rothbraunen Ton angenommen, dass ihr Gesamteindruck noch trostloser ist als der der Schinkelschen Fresken. Von den vier Fresken des oberen Treppenvestibüls sind noch zwei, die an der Längswand, nach Schinkels Entwürfen ausgeführt worden: links der Kampf des Kulturmenschen gegen wilde Horden, ausgeführt von Hermann Schultz, rechts der Kampf des Menschen mit der verheerenden Fluth, ausgeführt von Gustav

Eich und Rudolph Elster 1855. Die Verfeinerung des Kulturlebens und der Gesittung ist — und damit erreichte der Cyklus seinen Abschluss — auf der linken Querwand durch Homer, im Kreise der Griechen seine Gesänge vortragend (ausgeführt 1871 von Kaselowski) und auf der rechten Querwand durch Repräsentanten der Schifffahrt, der Baukunst, der Jagd und des Ackerbaus (ausgeführt 1870 von Elster) dargestellt worden. Die beiden letztgenannten Künstler haben nach eigenen Entwürfen gearbeitet. Rudolf Elster, gest. in Berlin am 11. März 1872, hatte sich früher auch an der Ausmalung der neuen Schlosskapelle theiligt, wo die Propheten Jeremias und Moses in den Archivoltendreiecken von ihm herrühren. Auch der oben genannte Gustav Eich war in der Schlosskapelle thätig. Die zwölf kleinen Propheten an den Nischenpfeilern sind sein Werk. —

R. Elster.

Die erste Arbeit, welche Cornelius in Berlin anfertigte, die Zeichnung für den sogenannten „Glaubensschild“, der als Pathengeschenk des Königs für den Prinzen von Wales nach England gehen sollte, fand um ihrer Komposition und sonstigen Verdienste willen ungetheilte Anerkennung — für den Moment wenigstens. Nachmals wurden aber auch herbe Urtheile laut, die zum Theil freilich die Ausführung durch die Bildhauer und Kunsthandwerker betrafen. „Das Ganze“, schreibt Varnhagen am 2. Februar 1847 (Tagebücher IV, S. 12) nach der Vollendung des Werks, „macht keinen guten Eindruck, keinen harmonischen, ist überladen, mit Anspruch auf Pracht und ist doch nur ärmlich. Die heilig-mystische Be-

Cornelius' erste Arbeiten.

deutung ist durchaus schlecht ausgedrückt. Die Basreliefs am Rande sind vortrefflich gearbeitet (nach den Modellen Aug. Ferd. Fischers), gegen ihre Erfindung aber gar viel einzuwenden. Die Email soll gut ausgeführt sein, in dem Ganzen nimmt sie sich schlecht aus; eben das gilt von den Kameen, die Calandrelli geschnitten; die paar Edelsteine an dem Kreuz sind wie Tapeziernägel. Genug, eine Fülle von Einzelheiten, bloss künstlerisch ausgesonnen, aber ohne künstlerischen Zusammenhang. Geschmacklos.“ Dieses Urtheil würde ohne Belang sein, wenn man sich nicht erinnerte, dass Varnhagen in solchen Dingen meist das Echo einer tonangebenden Gemeinde in Berlin war. Als ein weiterer Beleg dafür mag die Mittheilung Varnhagens über einen Besuch des alten Akademie-Direktors Schadow am 21. Dezember 1843 (Tagebücher II, S. 240) dienen, der Varnhagen gegenüber seinem Aerger über die damaligen Kunstgegenstände in Berlin in wenig gewählten Ausdrücken Luft machte und unter anderem äusserte: „Cornelius komponire kühn, aber ein Maler sei er nicht gewesen“.

Man verlangte nunmehr von Cornelius immer lauter und energischer etwas „Gemaltes“. Aber erst im Herbst 1843 kam es dazu, und was Cornelius nun dem Publikum und den Künstlern bot, war keineswegs geeignet, ihn als Maler, ja als grossen Künstler überhaupt zu accreditiren. Es war das Gemälde „Christus in der Vorhölle“, welches der Graf Raczynski bei ihm bestellt hatte. Hören wir, wie Kugler nachmals (Kunstblatt 1848) den Eindruck charakterisirte, welchen dieses Bild in Berlin hervor-

rief: „Ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beissenden Aeusserungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies, zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegen geharrt, vorstellen? Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius Grösse bestand, mussten schmerzlich das Haupt schütteln.“

Ein eigenthümlicher Zufall wollte es, dass gerade zur Zeit, als der „Christus in der Vorhölle“ allgemein sichtbar wurde, die Ansprüche der Künstler, Kunstkenner und des grossen Publikums durch eine fremde, Aller Augen blendende Erscheinung so hoch gespannt worden waren, dass das Bild des Cornelius vor ihren Augen keine Gnade finden konnte, auch wenn er ein grösserer Maler gewesen wäre und sich nicht so lange Zeit der Oeltechnik entfremdet hätte. Zwei Bilder der neueren, unter den Fittigen der Revolution und des neuen Königthums gross gewordenen belgischen Schule waren es, die Abdankung Karl V. von Gal-lait und der Kompromiss des niederländischen Adels (1566) von de Bièfve, die im Spätherbst 1842 auf ihrer Rundreise durch Europa nach Berlin kamen, dort ein ungeheures Aufsehen erregten und einen

Die belgischen
Bilder in Berlin.

tieften Eindruck in der aufstrebenden Künstlergeneration wie unter den Alten hinterliessen. Nicht der geistige Gehalt oder eine dramatisch bewegte Handlung — beide Bilder können nicht einmal auf den Namen eines Historienbildes, höchstens auf den eines Repräsentationsstückes Anspruch erheben, — sondern die glänzende Technik, das satte, leuchtende Kolorit, die prächtige Stoffmalerei war es, welche Alle bestach und zur Nachahmung anfeuerte. Die Belgier, im stolzen Gefühl einer eben erst erkämpften Unabhängigkeit, griffen in die glorreichen Zeiten ihres ersten Freiheitskampfes gegen die spanische Tyrannei zurück und spiegelten die heitere, sonnige Gegenwart in dem Ruhm der Vergangenheit. Das neu erworbene Vaterlandsgefühl schuf ihnen auch eine neue vaterländische Kunst und verlieh ihnen jene glühende, farbenprangende Beredsamkeit, welche ganz Europa entzückte. Die Farbenfrische und -fröhlichkeit eines Veronese vereinigte sich hier mit der schwärmerischen Vornehmheit, dem geistigen Adel eines van Dyck. Gallait steht ungleich höher als de Bièvre; nichtsdestoweniger fand das Gemälde des letzteren in Berlin grösseren Beifall als das Gallaits, vielleicht weil de Bièvre fester an die Traditionen der heimischen Kunst, an Rubens und van Dyck, hielt als Gallait, der, in höherem Grade Eklektiker, sich gegen französischen Einfluss, wie den Delaroches, nicht verschloss.

In Berlin blickten die Augen der Künstler mit gespannter Erwartung auf den neuen König, dessen hochfliegende Pläne man kannte. Wie in Belgien, hoffte man auch von ihm eine Art Renaissance der

Kunst, ein Mäcenatenthum in grossartigem Maassstabe, welches sich auf die schier unerschöpflichen Staatskassen stützte. Was Wunder, dass man mit Enthusiasmus die belgischen Bilder begrüsst und sich von gleichen Ursachen gleiche Wirkungen versprach? Wie gross die Bewegung gewesen ist, welche dieselben in Berlin hervorriefen, lässt sich selbst aus den nüchternen Aufzeichnungen des alten Gottfried Schadow herausfühlen, der doch als Vater des Düsseldorfer Akademiedirektors gegründete Ursache hatte, den Erfolg der belgischen Bilder, die eine Zeit lang den Glanz der neuen Düsseldorfer Historienmalerei verdunkelten, mit scheelen Augen anzusehen. „Wer sie gesehen“, sagt er, „dem werden sie in der Erinnerung geblieben sein; sie wurden von Jedermann mit Vergnügen und Bewunderung betrachtet und schon wegen ihrer Ausdehnung und Grösse angestaunt. Bei einigen Künstlern brachten sie die Wirkung hervor, selbst das Beste unserer Landsleute gering zu schätzen; sie fühlten so sehr den Drang der Mittheilung, dass sie es in Druck ausgehen liessen. Gestehen muss man, dass gewisse Wirkungen, die unter der Benennung ‚Effekt‘ begriffen werden, auf diesen Bildern in einem so hohen Grade hervortraten, wie uns bisher noch nicht vorgekommen war. Dazu die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung, wodurch es begreiflich wird, wie bei Künstlern von lebhaftem Temperamente eine solche Aufregung entstehen konnte. Kunstkenner, die von Belgien kommen, sagen aus: man halte dort den Maler Gallait für ihren ersten Meister in der Malerei. Von der Akademie wurden beide

Bilder in dem königlichen Museum in der Rotunde aufgestellt, wo sie im Schatten standen und dennoch volle Wirkung hervorbrachten.“ Vorher waren sie schon in der akademischen Kunstaussstellung zu sehen gewesen. Heute, nachdem die moderne Malerei immer entschiedener in der von den Belgiern eingeschlagenen, koloristischen Richtung vorgegangen ist, vermögen wir den Enthusiasmus, den die belgischen Bilder vor dreissig Jahren in Berlin erregt, von unserem Standpunkte aus kaum zu begreifen, zumal besonders de Bièfve bei weitem nicht gehalten hat, was er damals versprochen. Auch heute erscheint er noch ab und zu auf den Berliner Ausstellungen; aber seine gespreizte, sentimentale Art der Auffassung, sein süssliches Kolorit lässt kaum noch den Schatten des Meisters erkennen, der einst eine förmliche Umwälzung in der Berliner Malerei herbeigeführt. Wie hoch de Bièfve damals in Berlin geschätzt wurde, beweist auch die kleinere Wiederholung seines grossen Bildes, welche der Konsul Wagener, der Begründer der kostbaren Gemäldesammlung, welche den Grundstock der königlichen Nationalgalerie bildet, bei dem Künstler bestellte, beweist auch das vom König angekaufte Kolossalbild „van Dyck empfängt aus den Händen Karl I. den Bathorden“, welches sich im königlichen Schlosse befindet.

Die Düsseldorfer
in Berlin.

Für die Bewunderung, welche die belgischen Bilder bei den Künstlern und bei dem Publikum fanden, war der Boden schon seit länger als einem Jahrzehnt durch die Düsseldorfer Schule, welche einerseits die Historienmalerei im grossen Stile, andererseits die Oelmalerei in einem spezifisch-koloristischen Sinne

pflegte, bereitet worden. Schon im Jahre 1830, also nach vierjähriger Thätigkeit, hatte die neu aufblühende Malerschule am Rhein ihren Ruhm auf der akademischen Ausstellung in Berlin begründet. Lessings „trauerndes Königspaar“ und sein „Kirchhof im Schnee“ (jetzt im Wallraf-Richartzmuseum in Köln), der sitzende „Räuber“ und „Judith und Holofernes“ von Th. Hildebrand, der „Raub des Hylas“ von Karl Sohn und humoristische Genrebilder von Adolf Schrödter entrollten damals so zu sagen das künstlerische Programm, an welchem die Düsseldorfer Schule ein Vierteljahrhundert lang festhielt. Zu den vier genannten, welche die Berliner Kunstaussstellung fast regelmässig beschickten, gesellten sich noch Julius Hübner, Bendemann, Jordan, Stilke, Mücke, Hasenclever u. a. m. Die Ausstellung von Bildern wie Bendemanns „trauernde Juden“ oder Hildebrands „Söhne Eduards“ glich einem epochemachenden Ereigniss, und selbst harmlose Genrebilder wie Jordans „Heirathsantrag auf Helgoland“, Schrödters „Don Quixote“ und Hasenclevers „Weinprobe“ errangen in Berlin und ganz Deutschland eine Popularität, deren sich im Zeitalter der Photographie und des Lichtdrucks kaum eines unserer beliebtesten modernen Genrebilder rühmen kann. Viele Bilder der Düsseldorfer Schule blieben dauernd in Berlin und, indem sie theils in den Privatbesitz der königlichen Familie, theils in die Sammlungen reicher Kunstliebhaber übergingen, den Berliner Künstlern beständig vor Augen. Die schon genannte Gemäldesammlung des Konsuls Wagener ist der deutlichste

Gradmesser für die Beliebtheit, welche die Düsseldorfer Schule in Berlin genoss. Seitdem sie in das Gebäude der Nationalgalerie überführt worden ist, hat sie noch manchen Zuwachs aus dem Privatbesitz Kaiser Wilhelms erhalten, der als Prinz durch vielfache Ankäufe auf den Berliner Ausstellungen sein lebhaftes Interesse für die Düsseldorfer Schule bekundete, ein Interesse, welches die Düsseldorfer Künstlerschaft durch das herrliche, in seiner Art unübertroffen dastehende Festspiel zu Ehren des Kaisers im September 1877 zu erwidern Gelegenheit fand.

Cornelius und
die Berliner.

Da sich die Neigung der Künstler wie des grossen Publikums also nach der düsseldorfish-belgischen Richtung entschieden hatte, darf es nicht Wunder nehmen, dass sich die anfängliche Begeisterung für Cornelius sehr bald abkühlte und am Ende ganz verschwand. Der Umschwung der Zeitverhältnisse that das Seinige, um die gegen Cornelius sich richtende Strömung zu verstärken. Die politischen Verhältnisse Preussens nahmen von Jahr zu Jahr eine unerquicklichere Wendung an, eine allgemeine Missstimmung machte sich gegen den König geltend und, da sie doch irgendwo zum Ausbruch kommen musste, kehrte sie sich gegen die grossartigen künstlerischen Unternehmungen des Königs, die von kurzsichtigen und verständnisslosen Stimmführern der öffentlichen Meinung als nutzlose Verschwendung ausgeschrien wurden. Der zur absoluten Negation geneigte Geist der Berliner feierte gerade in den vierziger Jahren seine unbeschränkten Orgien, und in dem rücksichtslosen Eifer gegen die Regierungsgewalt eines absoluten

Monarchen wurde das Gesunde wie das Krankhafte, das Vernünftige wie das Verkehrte, nur wenn es vom Hofe inaugurirt oder protegirt wurde, mit derselben Lauge beissenden Spottes übergossen. Die ideale Malerei erhielt unter den politischen Wirren der vierziger Jahre ihren Todesstoss.

Cornelius that übrigens von seiner Seite auch nicht viel, um sich die Sympathieen der Künstler und des Publikums zu erhalten, und so geschah es, dass sich im Herzen des grossen Meisters allmählig eine Verbitterung gegen Berlin und die Berliner einnistete, der er bisweilen auch unverhohlenen Ausdruck gab. Zum ersten Male, bald nachdem die belgischen Bilder Berlin verlassen hatten. In einer Sitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins war ein Vortrag und zwar — weil der als Gast anwesende de Bièfve nicht Deutsch verstand — in französischer Sprache gehalten worden, in welchem, so wurde Cornelius von Ohrenzeugen berichtet, der Redner die Leistungen der deutschen Kunst gegen die belgischen Bilder herabgesetzt haben sollte. Cornelius schrieb an den Redner, dessen Namen Förster, welcher uns in seinem Gedenkbuch über Cornelius von dieser Angelegenheit Mittheilung macht, verschweigt, einen entrüsteten Brief, dem eine ebenfalls nicht sanfte Antwort folgte, und auf diese schrieb Cornelius einen zweiten Brief, dem wir folgende charakteristischen Stellen entnehmen: „Wenn die in Rede stehenden belgischen Bilder den Anfang einer neuen Aera in der historischen Malerei bezeichnen, wenn die romantische deutsche Kunst nur Todte wiederzuerwecken bemüht gewesen ist, weil

Urtheile über
Cornelius.

sie — im Gegensatz der französischen Romantik — auf die Bekenntnisse eines Klosterbruders geschworen habe, wenn diese ihren Werken den Charakter der Zeit aufzudrücken strebt, und den deutschen Künstlern zum Vorwurf gereichen soll, dass sie in einer idealen Welt leben, wenn endlich der Beruf der flamändischen Schule darin erkannt wird, dass sie die beiden angedeuteten exklusiven Richtungen vereinigen und in ihren Schöpfungen die Wahrheit mit der Freiheit, wobei der Gegensatz der falschen Idealität und Unfreiheit der deutschen Schule deutlich genug ausgesprochen wird, verbinde, mithin das Prinzip derselben über das Prinzip der französischen und der deutschen Schule gestellt wird, so kann ich darin nur eine unverdiente Herabwürdigung der deutschen Nation in ihrer Kunstrichtung erkennen.“ Als dann im Herbst 1843 das Oelbild „Christus in der Vorhölle“ unter dem frischen Eindruck der belgischen Bilder vor dem Urtheil der Oeffentlichkeit erheblich litt, wuchs die Verbitterung des Meisters begreiflicher Weise nur noch mehr. Was ihn vollends veranlasste, über Berlin und die Berliner den Stab zu brechen, war eine Rezension im „Kunstblatt“ von 1848, welche mit der Chiffre T. L. S. unterzeichnet war. Als Verfasser dieser Kritik hat sich später Franz Kugler bekannt, also ein Mann, dessen kritische Kompetenz ausser Zweifel steht. Das „Kunstblatt“ erschien in Stuttgart unter der Leitung von Ernst Förster in München, einem Schüler des Cornelius. Um so grösseres Aufsehen musste die strenge, aber gerechtfertigte und wohl motivirte Kritik des Berliner Berichterstatters über die ersten

Arbeiten des Cornelius und ihre Aufnahme in Berlin machen! „Es gilt, einen Cornelius in Briefen zu behandeln,“ sagt der Verfasser der „Berliner Briefe“ darin, ... „Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten Witzen und höchstens zu einer Hegelschen Philosophie gebracht hat, will es sich anmassen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäusserung aller Subjektivität aufgefasst, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüths begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hierher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.“ Den Hauptgegenstand der Kritik bildete der Karton der apokalyptischen Reiter, der eben in Cornelius Atelier ausgestellt worden war. Er mache dem Berichterstatter „keineswegs einen erfreulichen Eindruck , da die derbere Gegenständlichkeit der grossen Gestalten die Wirkung des kleinen Entwurfs nicht erreichte“. Am Ende stand der Karton dem Kritiker nicht viel höher als die Entwürfe, welche Cornelius für ein Maskenfest bei Hofe (28. Februar 1844) nach Tassos befreitem Jerusalem gezeichnet hatte und die selbst seine wärmsten Verehrer zu seinen misslungenen Arbeiten zählten. Von diesen Tassobildern, die Cornelius unkluger Weise in Stichen veröffentlicht hatte, hatte der Verfasser der Berliner Briefe gesagt: „Und kehrte uns ein Raffael wieder und wollte uns Arbeiten

der Art unter der Autorität seines Namens aufdrängen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.“ Man war übrigens allgemein der Ansicht, dass dieses Maskenfest sich an Glanz und Pracht mit jenem, vor zwanzig Jahren gefeierten, zu Ehren des russischen Thronfolgerpaares, welches Wilhelm Hensel durch seine Kunst verherrlicht hatte (s. oben S. 79), nicht messen konnte (Varnhagen, Tagebücher III. S. 158). Am bezeichnendsten für die Stimmung der Berliner Kreise gegen Cornelius ist aber folgende Stelle der „Berliner Briefe“: „Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir natürlich nicht für ihn haben . . . Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniss zu treten . . . Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben.“ Dass der König und später in gleichem Grade der Prinzregent, unser jetziger Kaiser, dass Männer wie Alexander von Humboldt, der Kultusminister von Bethmann-Hollweg, Graf Raczynski, die Brüder Grimm u. a. m. dem Meister mit Hochschätzung und inniger Verehrung zugethan waren, verringerte seine Erbitterung gegen Berlin nicht. Als im Herbst 1859 sämtliche Kartons von Cornelius, welche im Besitze der preussischen Staatsregierung waren, die zur Münchener Glyptothek und die für den projektirten Camposanto in Berlin ausgestellt waren, schrieb Cornelius unter

dem 17. September 1859 aus Rom an einen Freund: „Du bist begierig auf den Eindruck, den die Ausstellung meiner Kartons in Berlin machen wird; ich hoffe, sie werden durchfallen. Diesem vertrackten, gottverlassenen Volke verlange ich nicht zu gefallen.“ Am Ende dieses Briefes sagt er aber doch: „Lass mich auf jeden Fall etwas über die Ausstellung wissen; es ist für Berlin auf jeden Fall ein ganz tolles Kuriosum. Der grosse Nicolai wird sich im Grabe umdrehen.“ Diesmal — allerdings auch nur dieses eine Mal — sollte sich Cornelius irren. Der Erfolg der Ausstellung war ein grosser und der Besuch derselben ein sehr reger. „Alles strömt und bewundert“, so schrieb ihm sein Schwager, „die Grösse der Konzeption, die vielen Schönheiten im Einzelnen und den bewundernswürdigen Fleiss des Künstlers.“ Aber auch diese Ausstellung ist auf den Entwicklungsgang der Berliner Malerei von keinem Einfluss gewesen.

Cornelius über
die Berliner.

Charakteristisch endlich für das Verhältniss des Cornelius zu Berlin und den Berlinern ist eine Unterredung, die er mit Karl Gutzkow einst in Rom hatte und welche dieser nach dem Tode des Meisters mitgetheilt hat. Cornelius kam auf das ganz aufrichtig von ihm eingestandene Fiasko seines Bildes: „Christus in der Vorhölle“ und auf seine Unpopularität in Berlin sprechen. „Was ist denn aber Popularität?“ rief er aus. „Was ist denn die Gunst des Publikums? und nun gar erst die Gunst des Berliner Publikums? — Als Liszt vor Jahren zum ersten Male nach Berlin kam, was gab das für ein Aufsehen! Der König gab

ihm den Orden pour le mérite, den neu gestifteten der Friedensklasse. Die Frauen tranken bei den Konzerten aus dem Wasserglase, das seine Lippen berührt hatten, die Studenten machten ihm zu Ehren einen grossartigen Aufzug, eine Schlittenpartie, als wenn der Kaiser von Russland gekommen wäre. Der Mann muss gar nicht gewusst haben, wo er damals hin sollte mit all der Huldigung, die er in Berlin gefunden; die Toaste, die Ständchen nahmen kein Ende. — Einige Jahre vergehen. Ich war selbst nach Berlin versetzt worden; hatte dort Aufträge; wurde — ich kann wohl sagen — ebenfalls, wenn auch nicht mit solchen Kundgebungen gefeiert. An Kränzen, Diners, Soupers war kein Mangel, und auch die Stiche nach meinen Bildern wurden in den Himmel gehoben; die Kunstrichter hatten nur Lob für mich. Das ging aber vorüber, wie es auch mit Liszt vorübergegangen ist. — Ach, der kam, als auch ich ins Hintertreffen gerückt war, eines Tages wieder nach Berlin, und welch ein Schicksal erlebte er! Das war traurig! Niemand fragt nach ihm, Niemand sieht nach ihm, und doch spielt er wieder, spielt besser noch als früher, und — man beklagt die theueren Eintrittspreise. Aller Enthusiasmus war ver-
raucht. Was that ich aber? Wie ich dem Manne einsam unter den Linden begegne, Niemand sich nach ihm umsieht, Keiner ihn grüsst — da dachte ich: Du Aermster! musst Du da jetzt an derselben Stelle, wo die Studenten in bunten Schnürjacken und Mützen mit den Peitschen knallten, die Klingeln an den Schlitten läuteten, die Strassenjungen lärmend und

schreiend auf die Aeste der entlaubten Bäume kletterten, um dich besser sehen zu können; — ganz Berlin war auf den Beinen, und Hurrah! schrie alles mit; — musst Du jetzt so still dahinschleichen, wie ein Schatten, wie ein Nachzügler von gestern Was that ich? — Ich ging auf ihn zu und sagte: Liszt, speisen Sie einmal bei mir! Ich lade auf übermorgen einige Freunde ein. Er nahm die Einladung an. Ich aber schickte Boten über Boten durch die ganze Stadt; liess einladen, was nur Namen hatte, Staatsmänner, Offiziere, Gelehrte, und arrangirte ihm in meinem neuen Hause ein Fest, von dem noch eine Woche lang alle Zeitungen berichteten. Ich sparte nichts; ich wollte nur einem Opfer dessen, was man Berliner Popularität nennt, über seinen Schmerz hinweghelfen, und im Stillen sagte ich mir selbst: Ja, ich will Berlin Vergesslichkeit lehren. Und wer weiss, ob ich Liszt nicht wieder en vogue gebracht habe. — Sehen Sie, bester Doktor, das ist mein Trost. Wenn ich wieder nach Berlin komme, vielleicht erbarmt sich dann auch Jemand meiner und bringt mich mit einer Tafel von fünfzig Gedecken wieder in die Höhe!“

Aehnlich wie Liszt und Cornelius ging es dem einst so gefeierten belgischen Maler de Bièfve, dessen Aufnahme in Berlin, wie wir oben gesehen, Cornelius grosses Missvergnügen bereitet hatte. Im Herbste 1877 besuchte de Bièfve auch wieder einmal Berlin, und kein Mensch nahm Notiz von seiner Anwesenheit, obwohl sich drei Bilder von seiner Hand auf der eben eröffneten akademischen Kunstaussstellung befanden.

Man beachtete diese Bilder kaum, und wer sie beachtete, fand sie geziert, süsslich, langweilig.

Cornelius war kein Maler im eigentlichen Sinne, sondern ein grossartiger veranlagter Dichter und Philosoph, in dessen Geiste sich Eigenschaften eines Homer, eines Milton, eines Goethe vereinigten. Dass er aus diesem Grunde kein Verständniss bei den Berlinern gefunden, das zu behaupten wäre ungerecht. Auch heute giebt es noch in Berlin eine kleine, aber begeisterte Gemeinde, welche den grossen Meister liebt und verehrt. In jenen mehr dichterischen und philosophischen als plastisch-malerischen Eigenschaften liegt der Grund, weshalb er in Berlin keine Schule bilden konnte. „Der Maler muss malen können“ war zu Cornelius Zeiten bereits das Prinzip der Berliner Schule und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Wie Cornelius aber über die rein technische, malerische Handfertigkeit dachte, beweist folgende Aeusserung zu Lohde (Gespräche mit Cornelius a. a. O. S. 2): „Wenn Sie malen, malen Sie um Himmels willen nicht auf den Pinsel hin! Der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst geworden, er führte von der Natur ab zum Manierismus. Sehen Sie die alten Meister an! Sehen Sie da den Pinsel? Nein, die Natur! Wenn Sie malen, malen Sie nur Ihre Gedanken und die Natur!“

M. Lohde.

Als Cornelius am 10. März 1867 zur ewigen Ruhe geleitet wurde, schritt sein jüngster Schüler, Max Lohde, neben dem Leichenwagen einher. Er war der Vertraute des letzten Lebensjahres des grossen Meisters gewesen. An Begeisterung und Verehrung für

seinen Lehrer stand er keinem aus jener Künstlerschaar nach, die in der Münchener Glanzzeit unter Cornelius Augen thätig war. Geboren in Berlin am 13. Februar 1845 besuchte er die Berliner Akademie und begab sich nach vollendetem Studium nach Dresden zu Schnorr von Carolsfeld, dessen Atelier er jedoch im Jahre 1866 mit dem des Cornelius vertauschte. Mit Hülfe eines akademischen Preises, den er durch eine von ernstem Streben zeugende Komposition nach der letzten Scene aus Schillers „Braut von Messina“ gewann, machte er eine Studienreise nach Schlesien und lernte auf derselben in alten Burgen Reste von altdeutschen Sgraffitomalereien kennen. Er beschäftigte sich nunmehr eingehend mit dieser Technik, und es gelang ihm bald, eine eigenthümliche Prozedur zu entdecken, durch welche er die an sich ziemlich einförmige Wirkung der Sgraffitomalerei reizvoller und reicher zu gestalten wusste. Durch den Zusatz von Eisenoxyden und anderen, dem Kalke Widerstand leistenden Substanzen verlieh er einerseits dem Kalke eine grössere Härte und andererseits einen warmen Ton, durch welchen er eben eine gesteigerte malerische Wirkung erzielte. Statt der gewöhnlichen schwarzen Unterlage bediente er sich einer rothbraunen, welche durch die obere Kalkschicht gelbroth durchschimmerte. Schon im Jahre 1867 fand er bei der Ausmalung des Treppenhauses des Sophiengymnasiums in Berlin Gelegenheit, seine Technik an vier Wandgemälden aus der griechischen Mythe zu erproben. Es waren die Entführung der Helena, die Wiederkehr derselben, die Rückkehr Agamemnons und die

Heimkehr des Odysseus. Sowohl in diesen Kompositionen als in zwei anderen in der Reitbahn des Kriegsministeriums, welche, sehr geschickt in Giebel-dreiecke eingeordnet, den Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos und ein Pferderennen zu Olympia darstellten, entfaltete Lohde eine schlichte Grösse und ein ausgesprochenes Gefühl für monumentale Würde. Weniger gelang ihm der Fries an der Façade des Sophiengymnasiums unter dem Kranzgesims, auf dem die Hauptfächer des Gymnasialunterrichts durch weibliche, in Arabesken ausgehende Figuren nicht sehr glücklich personifiziert sind. Nach Beendigung dieser Arbeiten, denen sich noch einige andere für Privatpersonen anschlossen, erhielt Lohde ein Reisestipendium vom König und von Seiten des Handelsministeriums den Auftrag, die Reste italienischer Sgraffitomalereien zu untersuchen. In Neapel ereilte ihn jedoch der Tod am 18. Dezember 1868. Mit ihm schwand ein Talent dahin, welches zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Seine monumentalen Versuche geriethen in Vergessenheit. Als während des jüngsten Aufschwungs der Berliner Bau-thätigkeit nach 1870 die Sgraffitomalerei für dekorative Zwecke, insbesondere für den Façadenschmuck, wieder aufgenommen wurde, geschah es auf den Impuls der Wiener Architekten.

Zu den wenigen namhaften Corneliusschülern aus früherer Zeit gehört auch Karl Gottfried Pfannschmidt, geboren den 15. September 1819 zu Mühlhausen in Thüringen. Er kam 1835 nach Berlin und bildete sich zuerst unter Daege, schloss sich

Pfannschmidt.

aber 1841 sofort an Cornelius an und arbeitete an den Wandmalereien in der Vorhalle des alten Museums mit. Dadurch beeinflusst entschied er sich für die monumentale Kunst, die er mit entschiedenem Glück kultivirte. Sein erster grösserer Versuch war die Ausmalung der Apsis im Mausoleum zu Charlottenburg, für welche freilich Cornelius einen Entwurf geliefert hatte, den Pfannschmidt jedoch nur als Grundlage für eine eigene und selbstständige Zeichnung benutzte. Das Freskogemälde stellt das verewigte Königspaar dar, welches vor dem Throne Christi kniet, um seine Kronen niederzulegen. Die Hoheit und Würde des monumentalen Stils vereinigt sich glücklich mit einer echt religiösen Auffassung. Das blieb fortan auch der Grundzug seiner zahlreichen Wand- und Altargemälde, unter denen wir das Abendmahl in der Schlosskapelle (in der Bogennische über dem Altar), die grossen Wandgemälde in der Schlosskirche zu Schwerin, die Auferstehung in der Marienkirche zu Bath in Pommern und die Altargemälde für die Paulskirche in Schwerin, Christus in Gethsemane für die Gotthardskirche in Brandenburg und die Bestattung Christi für die Kirche von Bethanien in Berlin erwähnen. Pfannschmidt hat auch Kartons für Glasgemälde entworfen (Nikolaikirche in Berlin; Dom zu Magdeburg) und eine Reihe von Zeichnungen ausgeführt, von denen besonders ein Christus am Oelberge durch Holzschnitt und Stich populär geworden ist. Am reinsten und wohlthuendsten offenbart sich jedoch seine künstlerische Eigenart in mehreren Cyklen von Bleistiftzeichnungen, die in den letzten Jahren

entstanden sind. Es sind die Aussetzung Mosis, das Wehen des Gerichts, die Weckstimmen, die klugen und die thörichten Jungfrauen (1877) und die Leiden des Propheten Daniel (1878). Und gerade dieses letztere Werk, das der bald sechszigjährige Mann ausgeführt hat, ist vielleicht die vollendetste seiner Schöpfungen. Noch weiss er den Zeichenstift mit vollkommener Sicherheit zu führen. Der Wurf der Gewänder zeugt auch in dieser kleinen Komposition von grossartigem Stilgefühl, und in den ausdrucksvollen Köpfen der Figuren spiegeln sich alle Regungen der Seele. Pfannschmidt ist der letzte Vertreter der strengen religiösen Richtung innerhalb der Berliner Malerei. Trotzdem er seit 1865 Lehrer der Kompositions-klasse der Akademie ist, war auch seine Individualität nicht mächtig genug, um Schüler in seinem Geiste heranzubilden.

Kaulbach in
Berlin.

Gelang es doch nicht einmal einem grösseren, der dem Cornelius zunächst stand und diesen während seiner letzten Lebensjahre in Berlin durch den Glanz seiner Arbeiten sogar verdunkelte, Wilhelm Kaulbach! Und dennoch hatte Kaulbach durch seine kolossalen Wandgemälde im Neuen Museum, an denen er sechszehn Sommer hindurch, 1847—1863, nur von wenigen, aus München mitgebrachten Schülern (Muhr, Echter, Dettmers, Peterssen u. a.) unterstützt, arbeitete, bei dem Publikum einen beispiellosen Erfolg. Selbst besonnene und einsichtige Kritiker wie Friedrich Eggers stimmten in den allgemeinen Beifall ein. Kaulbach war Protestant und gab seinem Glaubensbekenntniss in dem grossen Reformationsbilde, trotz

aller gegnerischen Bemühungen, die Verherrlichung der Reformation an so hervorragender Stelle zu verhindern, energischen Ausdruck, während Cornelius bei den Berlinern im Rufe ultramontaner Neigungen stand. Kaulbachs Popularität in Berlin war vollends gesichert, als im Treppenhause an die Seite der drei grossen Männer der Weltgeschichte: Moses, Solon und Karl der Grosse statt des ursprünglich beabsichtigten Friedrich Barbarossa Berlins volksthümlichster Held, Friedrich der Grosse trat.

Die kunstgeschichtlichen Fresken Kaulbachs an der Neuen Pinakothek in München, freilich eine tolle Ausgeburt der Phantasie, hatten seinen ehemaligen Freund und Lehrer um ihres satirischen Charakters willen tief verletzt. Es folgte zwar eine Versöhnung zwischen den beiden Meistern; aber Cornelius' Verstimmung gegen Kaulbach wuchs von Jahr zu Jahr. Er musste sehen, wie seine Entwürfe zum Campo-santo hinter den kolossalen Schöpfungen Kaulbachs vergessen wurden, er musste sehen, wie ganz Berlin dem jüngeren Meister zujubelte, und als Kaulbach zur Vollendung seines Reformationsbildes nach Berlin gekommen war und wie gewöhnlich Cornelius einen Besuch machte, erfolgte von Seiten des letzteren eine herbe Zurückweisung, die in ihrer Form schwerlich entschuldigt werden kann. „Ich will von Ihrem Reformationsbilde nichts wissen! Ich bin Katholik!“ Mit diesen Worten beantwortete er den Gruss Kaulbachs, der darauf stumm den Rücken wandte, um seinen Meister nie wiederzusehen.

Dass auch Kaulbach in Berlin keinen Boden und

keine Nachfolger fand, war nicht sowohl in seiner Persönlichkeit als in dem Charakter oder — wenn man ein strenges Wort anwenden will — in der Charakterlosigkeit seiner Kunst begründet. In einer Künstlergenossenschaft, welche dem Düsseldorfschen und dem belgischen Farbenrealismus huldigte, konnte — und hier war zunächst dasselbe Moment wie bei Cornelius massgebend — ein Mann keinen Einfluss gewinnen, der einem ausgesprochenen, wenn auch vielleicht falsch verstandenen Idealismus huldigte und der die Oeltechnik wenig und nicht mit Geschick ausübte. Während das grosse Publikum mit Eifer den Offenbarungen des Kaulbachschen Geistes folgte und mit wahrer Wonne die historischen Hieroglyphen entzifferte, mit welchen Kaulbach Wandflächen von einer Dimension bemalte, wie sie vor ihm keinem deutschen Meister zu Gebote gestanden, konnte den Berliner Künstlern die Hohlheit seines Wesens auf die Dauer nicht verborgen bleiben. Obwohl er besser und sicherer zeichnete als Cornelius, stand letzterer der Natur immer noch näher als Kaulbach. In Berlin, wo das Naturstudium seit jeher begünstigt wurde und in einer blühenden Portraitmalerei seine Nahrung fand, wendete man sich am Ende von den schön stilisirten Phrasen ab, die Kaulbach an die Stelle der Natur setzte. Die kolossalen, halb und ganz unbekleideten oder bunt maskirten Leiber, welche die Wände des Treppenhauses im Neuen Museum bevölkerten und den Sinnen der grossen Menge schmeichelten, — Cornelius hatte das Reformationsbild einen „Maskenkarneval“ genannt —, wurden in ihrer Leere und

Unnatur von den Berliner Künstlern bald durchschaut. Wie Cornelius, fehlte auch Kaulbach die Kunst zu individualisiren. Wo er charakteristisch werden wollte, gerieth er in die Karrikatur. Er hat niemals Individuen, sondern immer nur Abstraktionen oder charakterlose Typen geschaffen.

Kaulbach hatte für seine Wandgemälde nicht die Freskomalerei, also das stückweise Auftragen der Farben auf den nassen Kalk, sondern die Stereochromie oder Wasserglasmalerei, ein damals neu erfundenes Verfahren, angewendet. Die zu bemalende Wandfläche wird erst vollständig mit Kalk beworfen und, wenn derselbe getrocknet ist, abgerieben. Dann werden die Wasserfarben auf die Wandfläche, die während des Malens durch Anspritzen mit destillirtem Wasser feucht erhalten wird, aufgetragen und nach Schluss der ganzen Arbeit mit Wasserglas fixirt. Dadurch ist die Fläche gegen äussere Einflüsse ziemlich geschützt. Dieses Verfahren hat sich bis jetzt insofern bewährt, als sich die Farben recht frisch erhalten haben. Aber das Auftreten von Rissen ist durch dasselbe nicht verhindert worden. —

Einige von den jüngeren Künstlern schlossen sich ungeachtet jener oben angedeuteten Eigenschaften dennoch, wenn auch nur vorübergehend, an Kaulbach an. Zunächst Karl Becker, den wir schon im zweiten Kapitel als Schüler von Klöbers erwähnten und der, wie gleichfalls erwähnt, unter Cornelius resp. Stürmers Leitung an den Schinkelschen Fresken mitgeholfen hatte. Karl Ludwig Friedrich Becker, geboren zu Berlin am 18. Dezember 1820, war ein

K. Becker.

Französische
Einflüsse.

Schüler der Akademie und besonders A. von Klöbers gewesen und dann 1843 nach München gegangen, um sich unter Heinrich Hess in der Freskomalerei weiter zu vervollkommen. Nachdem er sich dort ein Jahr aufgehalten hatte, brachte er auf Kosten der Berliner Akademie ein weiteres Jahr in Paris zu. Ein solcher Pariser Aufenthalt, der bisweilen auf eine ziemlich lange Zeitdauer bemessen ist, figurirt in den Biographieen fast aller hervorragenden Mitglieder der Berliner Malerschule. Wir hatten bereits gesehen, dass Wach und Begas, die für ein Vierteljahrhundert die Berliner Malerschule repräsentirten, in den Ateliers von David und Gros entscheidende Einflüsse erfuhren. In den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren waren es Delaroche, Cogniet, Couture und Gleyre, die vorzugsweise von den deutschen Künstlern aufgesucht wurden. Gegenüber der Ablehnung, welche Cornelius und Kaulbach von den Berliner Künstlern erfuhren, müssen wir die Einwirkung französischer Ateliers noch einmal an dieser Stelle hervorheben. Wir bedienen uns dabei eines Ausdrucks, der diese Einwirkung als eine möglichst äusserliche bezeichnet. Die deutschen Maler gingen, wie oben bereits erwähnt, nur nach Paris, um die Geheimnisse der dortigen Ateliers, die glänzende koloristische Technik der Franzosen, ihre Modellwahrheit, ihre Virtuosität in der äusseren Form, mit einem Worte alles das kennen zu lernen, was wirklich lehr- und lernbar ist. Die Nothwendigkeit einer solchen Wanderfahrt nach Paris involvirt einen schweren Vorwurf gegen die Berliner Akademie, die stets ein ungemein schwerfälliger Körper war, seit der

Mitte der vierziger Jahre aber in eine derartige Stagnation und Verzopfung hineingerieth, dass schlechterdings von ihr nichts zu holen war. Erst seit 1875 haben sich die Zustände einigermassen gebessert. Aber eine dreissigjährige Versäumniss lässt sich nicht in wenigen Jahren nachholen.

Von dem französischen Geiste ist nichts in die Berliner Malerschule übergegangen, es sei denn der realistische Zug, der dem Pariser wie dem Berliner Maler gemeinsam ist, der aber weniger ein Produkt bewusster Nachahmung als eine charakteristische Eigenthümlichkeit Berlins ist. Jene Nüchternheit, die einen Cornelius auf das Tiefste verstimmte, jener kritische Zug, der einem Kaulbach bei seinen spitzfindigen Spekulationen auf den Verstand des „Bildungsphilisters“ bald entgegen kam, bald feindlich gegenübertrat — sie sind so spezifisch preussische und Berliner Eigenthümlichkeiten, dass sie auch auf die Kunst von entscheidendem Einfluss werden mussten. Sie tragen die Schuld, dass die ideale Malerei und mit ihr der monumentale Stil zu allen Zeiten in Berlin ein kümmerliches Dasein fristeten, sie haben aber auch dazu beigetragen, dass die Portrait- und Genremalerei in Berlin sich zu einer ausnehmend hohen Blüthe entfaltet hat, und dass sich in Berlin so viele charaktervolle und eigengeartete Künstlerpersönlichkeiten entwickelt haben, wie es nur noch in Paris der Fall ist.

Karl Becker ist einer von diesen originellen Künstlern, deren Namen man nur auszusprechen braucht, um sogleich eine bestimmte künstlerische Richtung damit auszudrücken. Aber er verdankt die

Herausbildung seines künstlerischen Charakters nicht der Berliner Akademie, nicht Heinrich Hess, nicht Kaulbach. Mit einem grösseren Staffeleibilde mit lebensgrossen Figuren, „Belisar als Bettler“, welches unter dem Einflusse der Düsseldorfer gemalt war und 1850 auf der Kunstaussstellung erschien, fand er vor der Kritik keine Gnade. Man rühmte an den nackten Körperpartieen ein tüchtiges Studium, vermisste aber die tragische Grösse und den Mangel an Ausdruck. Und so zeichnen sich auch die Wandmalereien Beckers im Niobidensaale des Neuen Museums (Cecrops vor der Statue der Athene, Hyllus, der Sohn des Herkules, Merkur und Argus, Hypsipile und Archemoros, Kadmus als Drachentödter) hauptsächlich durch ihre Modellwahrheit aus. Auch eine grössere religiöse Komposition, „Christus auf dem See Genezareth, dem Sturm gebietend“, erwies sich als kein glücklicher Griff. Erst mit einigen kleineren Genrebildern: „Kapuzinerpredigt“, „der Geiger im Hofe“ und besonders mit der „Kartenslegerin“ kam er auf dasjenige Gebiet, welches seiner Individualität am nächsten lag. Man fand seine Bilder zwar etwas „empfindungskühl“, musste jedoch die vollendete Technik anerkennen. Aber seine heutige künstlerische Physiognomie entwickelte sich erst auf wiederholten Studienreisen nach Oberitalien, besonders nach Venedig, deren erste in das Jahr 1853 fällt. Die erste bedeutendere Frucht derselben war der „Schmuckhändler beim Senator“ (1855), welcher den Ruf Beckers dauernd begründete. Darauf folgte jene lange Reihe von venetianischen Genrebildern, die aller Orten, wo sie sich zeigten, um ihrer eminenten kolo-

ristischen Vorzüge und um ihrer liebenswürdigen Schönheit willen ungetheilten Beifall fanden. In Venedig wurzelt seine Kraft. Becker hat schon vor anderthalb Jahrzehnten im Kleinen versucht, was uns Makart später in kolossalem Maassstabe und mit grösster Prä-tension vor Augen geführt hat: eine Wiedergeburt der venetianischen Renaissance in modernem Geiste. Wie Makart hielt sich auch Becker weniger an den würdevollen Tizian als an den heiteren, tändelnden Veronese. Der Festesglanz, das schöne Sein der farbenreichen, geheimnissvollen Lagunenstadt bot seiner ebenso farbenreich gestimmten Palette die dankbarsten Stoffe. Er verzichtet auf einen dramatisch bewegten Vorgang, höchstens lässt er die Anfänge einer Novelle, die Einfädlung einer Intrigue aus dem Gewirr der glänzenden Figuren auftauchen, die er mit seinem farbenglühenden Pinsel auf die Leinwand zaubert. Im Grunde genommen folgte auch Becker der Bahn, welche die Düsseldorfer gebrochen. Sie hatten zuerst wieder die Bedeutung des Kostüms für die Malerei dargethan und waren auch bereits in der Wiedergabe solcher Aeusserlichkeiten bis zu einer gewissen archäologischen Treue hindurchgedrungen. Man braucht jedoch nur Bilder wie Th. Hildebrands „der Krieger und sein Kind“ und Karl Beckers „Karl V. bei Fugger“ (beide in der Berliner Nationalgalerie) zu vergleichen, um sich des Unterschieds bewusst zu werden. Heute erscheint uns der Düsseldorfer Realismus der älteren Periode bereits in einem so völlig idealen Lichte, dass wir ihm neben der modernen Malerei kaum noch diesen Namen zugestehen können. Die Realität, mit

welcher Becker die Sammt- und Seidenstoffe seiner Venetianer und Spanier, die Waffen und den Schmuck des glücklichen Renaissancezeitalters malt, ist denn doch eine andere als diejenige, welche sich auf dem Hildebrandschen Bilde offenbart. Mit liebevollster Sorgfalt, mit einer fast photographischen Treue ist der blanke Panzer des Ritters nachgebildet, der seinen blonden Knaben herzt. Die nackten Beine des Kindes spiegeln sich in der blinkenden Fläche des polirten Stahles. Aber heute erscheint uns diese liebevolle Sorgfalt neben der blendenden Technik und der bravourmässigen, aber treffsicheren Wiedergabe des Stofflichen von Seiten unserer modernen Koloristen ängstlich und pedantisch. Mag die Düsseldorfer Technik auch solider sein als die heutige, so ist sie dafür in ihrer Wirkung auch düstrer und schwerfälliger als der farbenfröhliche, stets auf den vollsten Effekt hinarbeitende Kolorismus unserer Tage, der in Karl Becker einen so ausgezeichneten Vertreter gefunden hat. Schon im Jahre 1855 begann er, wie bereits erwähnt, die Reihe seiner venetianischen Genrebilder mit dem „Schmuckhändler beim Senator“, dem 1857 eine zweite, noch reizvollere Komposition folgte, welche den Besuch eines würdevollen Senators bei einem venetianischen Nobile und das galante Gespräch seines Sohnes mit der lautespielenden Tochter des Hauses darstellte. 1864 erschien auf der Kunstaussstellung eine „Sitzung des Dogen im geheimen Rathe“ und der „Bravo“, der die Zechinen einstreicht, mit welchen ihn der finster blickende Nobile, der ihm gegenüber steht, zu frevlem Werke gedungen hat. Beckers

„Karneval von Venedig“, eine pikante Maskenscene unter den Hallen des Dogenpalastes, ist fast so populär geworden, wie das gleichnamige Tonstück. Sie gab den Anstoss zu einer langen Reihe ähnlich gearteter, festlicher Bilder, die mit gleicher Virtuosität, mit gleicher Kraft, mit immer flotteren Pinselstrichen hingeworfen und mit steigendem Beifall aufgenommen wurden. Wir nennen die „Rückkehr vom Karneval“, die „venetianische Balkonszene“, das „Gnadengesuch beim Dogen“, „Karl V. bei Tizian“, „Dürer bei Tizian“, „Dürer in Venedig unter seinen Kunstgenossen“. Dieses Bild (1872 gemalt), welches den blondhaarigen deutschen Künstler darstellte, wie er im Kreise venetianischer Künstler und schöner Frauen seine Studienblätter vorzeigt und manchen feurigen Blick der Bewunderung empfängt, war der letzte grössere Erfolg Beckers auf diesem Gebiete, dem er nebenher noch mehrere reizvolle Studienköpfe und Einzelgestalten abgewann. Auch eine Scene aus Shakespeares „Was ihr wollt“: Viola und Olivia (auf der Kunstaussstellung von 1874) gehört dieser Bildergruppe an. Wenn man die stattliche Reihe seiner venetianischen Bilder überblickt, kann man auf den Meister die schönen Worte anwenden, mit welchen Gsell-Fels in seinem Prachtwerke über die Herrlichkeiten der Stadt des heiligen Markus den venetianischen Karneval apostrophirt: „Wer schuf in die altvenetianischen Gewänder, die reichgestickten Röcke, die seidenen Beinkleider, die Halbmasken neuathmende Leiber? Wer führte sie alle wieder herbei, die prächtigen Frauen in ihren malerischen Kostümen,

mit dem reichen, gold- und silberverzierten Kopfputze, mit den Pelzen, Seidengewändern und Juwelen?“

Becker ward nicht müde, die Frauenschönheit auf seinen Bildern zu verherrlichen. Kaum ein zweiter Maler Berlins — selbst nicht der gefeiertste und meistbegünstigte Portraitist — kann sich rühmen, so viele liebreizenden, süßen Frauengestalten geschaffen zu haben wie Karl Becker. Unter ihnen fällt eine pikante Erscheinung mit röthlichem Haar, die auf den hervorragendsten Bildern des Meisters, in Einzelfiguren und Studien wiederkehrt, besonders auf. Für die Dauer wirkt freilich die stereotype Wiederkehr derselben Modell- oder Idealfigur monoton. Aber man vergegenwärtige sich die Zeit, als dieses herrliche Geschöpf zuerst in den Kreis der Beckerschen Gestalten trat, um alle Beschauer zu entzücken, und man wird das Entzücken von damals begreiflich finden.

Aus Venedig griff Becker später in die deutsche Renaissance hinüber. Im Grunde genommen versuchte er damit jedoch nur eine Variation seines alten Themas. Die Figuren auf seinem berühmten Bilde, „Karls V. Besuch bei Fugger“ (Berlin, Nationalgalerie), welches durch Harmonie des Tons und Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits zu den besten Schöpfungen Beckers gehört, oder der Scene aus Goethes Götz von Berlichingen „der Abschied des Franz vom Bischof von Bamberg“ unterscheiden sich in ihrem glänzenden Aufzuge, in ihrer unbefangenen, heiteren Schönheit, die von der bedrückenden Luft des Nordens nichts zu wissen scheint, nicht viel von den venetianischen Nobilis. Es fehlt Becker die Kraft zu individualisiren

und die Charaktere zu vertiefen. Schon seine Arbeiten aus dem Anfang der fünfziger Jahre litten unter diesem Mangel. Wie manche unserer modernen Romanschriftsteller, z. B. Auerbach und Spielhagen, arbeitet er mit einer gewissen Anzahl von Typen, die einmal geschaffen sind, die feststehen und einen nicht übermässigen Bedarf decken.

Endlich hat Becker auch anmuthige Scenen aus dem Rococozeitalter dargestellt, in denen ebenfalls der Glanz der Kostüme in den Vordergrund trat. Wie Amberg fehlt auch ihm nicht ein schelmischer Humor und eine kokette Grazie, die nun einmal zu den unumgänglich nothwendigen Requisiten dieses Genres gehören. „In der Gemäldegalerie“ (1860), einer Gesellschaft von geputzten Damen, von Kunstliebhabern und Abbés, war eines der frühesten dieser Bilder, eine Scene aus „Figaros Hochzeit“: Bartolo bekennt sich als Vater (1874), das letzte und beste. — Immerhin blieb Beckers Produktion, trotzdem sie sich auf verschiedene Stoffgebiete erstreckte, ziemlich einseitig, weil sie im Grunde genommen nicht viel mehr anstrebte als eine möglichst konzentrirte malerische Wirkung des Stofflichen. Eine Schilderung seelischer Vorgänge lag seinem Talente fern, und so verlor sich — eine Folge seiner rein äusserlichen Richtung — die flotte, malerische Behandlung aus seiner Glanzperiode in ein oberflächliches, dekoratives Machwerk ohne Ernst und Tiefe. Die Figuren wurden immer phrasenhafter und wesenloser. Man sah, dass diesen schönen Geschöpfen das Mark fehlte, und dass sie im Grunde nur hübsch arrangirte und ausstaffirte

H. Weiss.

Gliederpuppen waren. Diese Schwächen zeigten sich namentlich auf den Bildern: „Bianca Capello“ (1872), „Huttens Dichterkrönung“ (1876) und „Kaiser Maximilian empfängt in Verona eine venetianische Gesandtschaft“ (1877). Ein zu gleicher Zeit mit dem letzteren ausgestelltes Bild: „Willkommene Gäste“, eine Dekoration für einen Speisesaal, unterschied sich in seiner flüchtigen Behandlung fast gar nicht mehr von den Staffeleibildern. — Endlich machte man noch eine andere Beobachtung. Die Ansprüche an Realität der Aeusserlichkeiten und an Kostümtreue hatten sich in Berlin, Dank den Bestrebungen eines verdienten Mannes, von Jahr zu Jahr in dem Grade gesteigert, dass man schliesslich von den sogenannten „malerischen“ Kostümen nichts mehr wissen wollte und eine absolute archäologische Treue in der Festhaltung des Zeitkostüms forderte. Hermann Weiss machte zuerst den Versuch, die Kostümkunde nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu behandeln und an der Berliner Kunstakademie zu lehren. Weiss war eine Zeit lang mit Erfolg als Maler thätig gewesen. Im Jahre 1822 geboren, musste er jedoch erst die schwere Lehre des Handwerks durchmachen, bevor er sich der Kunst zuwenden konnte. Er brachte vier Jahre im Atelier des Malers J. S. Otto¹⁾ zu und begab sich nach

J. S. Otto.

¹⁾ Johannes Samuel Otto, geb. am 17. Januar 1798 in Unruhstadt, bildete sich auf der Berliner Akademie und wurde frühzeitig von Schinkel als Radirer architektonischer Zeichnungen beschäftigt. Auch später noch als Kupferstecher thätig kultivirte er jedoch mit Glück und solchen Erfolgen die Portraitmalerei, dass z. B. seine Bildnisse Friedrich Wilhelm IV. unübertroffen dastanden. Er war der bevor-

Ablauf derselben nach Düsseldorf, wo er sich der Schadowschen Schule anschloss. Aber schon bald nach dem Jahre 1850 vertauschte der rastlos vorwärts strebende Mann, der andere Ziele vor Augen sah, den Pinsel mit der Feder. Er war nach Berlin zurückgekehrt und dort in die Kreise begeisterter Kunstjünger eingeführt worden, die sich um die anregend und fördernd wirkenden Begründer der Kunstwissenschaft, um Schnaase und Kugler, sammelten. Neben den ziemlich gleichaltrigen Eggers und Lübke schriftstellerisch thätig, verwerthete er zunächst im „Deutschen Kunstblatt“ die Resultate einer längeren Kunstreise, die er durch Süddeutschland, Oesterreich und Frankreich unternommen. Kugler war es, der den jungen Kunstforscher dann auf das Gebiet der Kulturgeschichte, speziell der Kostümgeschichte hinwies. Auf seinen Rath begann er um das Jahr 1855 ein Handbuch der „Kostümkunde“ zu schreiben, dessen erste Abtheilung 1860 vollendet wurde. Während der Arbeit dehnte sich der Stoff immer mächtiger aus, so dass der Schluss erst im Jahre 1872 (Stuttgart, Ebner u. Seubert) nach einer fünfzehnjährigen Thätigkeit erscheinen konnte. Die „Kostümkunde“ ist ein Riesenwerk von epochemachender Bedeutung in der Geschichte unserer Kunst und Wissenschaft. Keine

zugteste Portraitmaler des preussischen Hofes. Auch als Landschaftsmaler, besonders in Winterlandschaften, war er eine Zeit lang erfolgreich thätig. Die Berliner Nationalgalerie besitzt ein Portrait des Bildhauers Kiss von seiner Hand, das er noch im Jahre 1875 gemalt hatte. Er starb zu Berlin am 21. Februar 1878.

andere Nation kann ihm ein ähnliches an die Seite setzen. Die „Kostümkunde“, welche die Geschichte des Kostüms von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1820 umfasst, hat im Verein mit der Lehrthätigkeit des Verfassers — Weiss wurde 1856 zum Professor an der Kunstakademie ernannt — der heillosen Verwirrung ein Ende gemacht, welche bislang auf den Historienbildern unserer Maler herrschte. Kein ernst strebender Künstler konnte sich mehr den Forderungen der Kostümwissenschaft entziehen; an die Stelle „malerischer“ Willkür trat fortan das strenge Studium, zu welchem die „Kostümkunde“ von Hermann Weiss die Wege gewiesen. Die Künstler gewöhnten sich daran, auf ihren Studienreisen in Galerien und Sammlungen von Handzeichnungen interessante und charakteristische Trachten zu kopiren, und so konnte ein zweites Unternehmen, welches das Weiss'sche gewissermassen illustriert und vervollständigt, ins Leben treten, die „Blätter für die Kostümkunde“, die anfangs unter der Leitung von C. E. Döpler, dann unter der kundigeren von A. v. Heyden im Verlage von F. Lipperheide erscheinen. Mit A. v. Heyden hat sich schon mehr als ein Dutzend Berliner Maler vereinigt, welche zu dieser seit 1876 erscheinenden Sammlung werthvolle Blätter beigesteuert haben. Auch dieses Werk findet in seiner mustergültigen Ausführung und in seinem durchaus zuverlässigen Materiale im Auslande seines Gleichen nicht. In einem glänzenden Maskenfeste, welches das kronprinzliche Paar im Februar 1875 unter Mitwirkung der hervorragendsten Künstler Berlins veranstaltete, fanden diese Kostüm-

studien auch im geselligen Leben ihre der Nachahmung würdige Verwerthung.

Nachdem unter diesen Bestrebungen die Ansprüche und Anschauungen sich gesteigert und verändert hatten, sah man auch die Bilder Karl Beckers mit schärferen Augen an und fand, dass es mit den glänzenden, farbenprächtigen Kostümen, den blitzenden Waffen und gleissenden Geräthen nicht immer seine Richtigkeit hatte. Aber der Schatten, der von dieser und andern Beobachtungen ausging, ist noch immer nicht stark genug, um den Glorienschein zu verdunkeln, der den „Karneval von Venedig“, „Karl V. bei Fugger“, „Albrecht Dürer“, „Adelheid und Franz“ u. a. m. umfließt. —

Auch Gustav Graef, geb. am 14. Dezember 1821 in Königsberg in Preussen, hat von Kaulbach entscheidende Einflüsse erfahren, die noch heutigen Tages in seinen Portraits sichtbar sind. Er hatte seine Studien von 1843—1846 in Düsseldorf unter Th. Hildebrand und Schadow gemacht, deren erste Frucht ein Bild aus der Nibelungen-Noth war. Darauf hatte er sich nach Antwerpen, Paris und München begeben und war dann wieder nach seiner Heimath zurückgekehrt. 1852 nahm er seinen Aufenthalt in Berlin. Sein erstes historisches Bild, „Jephta und seine Tochter“, fand um seiner konventionellen, akademischen Auffassung willen keinen Beifall, und ähnlich erging es seinen folgenden Kompositionen in grossem historischen Stile. Er malte im römischen Kuppelsaale des Neuen Museums die Versöhnung Wittekind's mit Karl dem Grossen nach einer Zeichnung Kaulbachs,

G. Graef.

nach der er zuvor den Karton gezeichnet hatte. Die Art Kaulbachs blieb für seine ferneren monumentalen und dekorativen Arbeiten, zu denen auch vier Bilder aus der Herkulesmythe in der Vorhalle des alten Museums gehören, massgebend. Die letzten Bilder dieser Art sind drei grosse historische Kompositionen für die Aula der Universität von Königsberg, Solon, Phidias und Demosthenes, alle drei in bedeutsamen Momenten ihres Lebens, Demosthenes z. B. nach der Rede für den Kranz, dargestellt und vier Frauengestalten, welche die Elemente symbolisiren, auf Kupfer gemalt, für einen Saal des v. Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin. Diese vier Allegorien sind gefällige und graziöse Darstellungen, welche das Talent Graefs von einer viel günstigeren Seite präsentiren als seine historischen Kompositionen. Gleichwohl liegt der Schwerpunkt seines Talentes auf einem ganz anderen Gebiete, nämlich auf dem der Portraitmalerei, was jedoch nicht ausschliesst, dass er auch einige vortreffliche Genrebilder gemalt hat, welche in die Jahre 1862 bis 1864 fallen. Es sind meist Darstellungen aus den Freiheitskriegen: „Auszug ostpreussischer Landwehr“, „Ferdinande von Schmettau opfert ihr Haar“ (Nationalgalerie), „der Abschied des litthauischen Landwehrmanns von seiner Geliebten“ (im kgl. Besitz). Was seinen Historienbildern abgeht, findet sich merkwürdiger Weise hier in vollem Maasse: Wärme und Innigkeit des Gefühls, Wahrheit der Empfindung, Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik. Als diese ergreifenden, von gesunder Realität erfüllten Bilder auf den Ausstellungen erschienen, erkannte man den

frostigen Akademiker, der noch kurz zuvor eine langweilige „Ariadne“ und einen „Judaskuss“ gemalt hatte, nicht wieder. Um dieselbe Zeit begann Graef auch seine Thätigkeit als Portraitmaler, in der er endlich seinen Schwerpunkt fand. Sein Ansehen wuchs von Jahr zu Jahr, und heute nimmt er, trotz mancher Misserfolge in der jüngsten Vergangenheit, unter den fashionablen Portraitmalern Berlins unbestritten die zweite Stelle ein. Obwohl Graef eine stattliche Reihe wohlgelungener, männlicher Bildnisse gemalt hat (das des verstorbenen Kriegsministers v. Roon, ein historisches Portrait in bestem Sinne, das des deutschen Botschafters in Rom, v. Keudell, und sein eigenes in Renaissance-Kostüm sind die hervorragendsten unter ihnen), so ist doch das Frauenportrait die eigentliche Domäne des Künstlers. Keiner versteht es wie er, ein junges Mädchen, das eben in die Gesellschaft tritt, von einem gleich keuschen Liebreiz, einem gleich jungfräulichen Zauber umgeben, zu portraituren. Die Noblesse seiner Bildnisse erinnert an den Adel van Dyckscher Gestalten. Vornehm, ohne kalt zu sein, scheinen sich seine Figuren in meist glänzender Umgebung und in nicht minder glänzender Toilette frei und natürlich zu bewegen. Da stört uns nichts Gemachtes, nichts Arrangirtes, nichts Förmliches; es sind fröhliche Abbilder frischen, blühenden Lebens. Da der Maler das Glück hatte, dass sich meist schöne, rosige Menschenkinder von ihm konterfeien liessen, fehlte es ihm nicht an dem reichsten Beifall des grossen Publikums und demgemäss auch nicht an zahlreichen Aufträgen, die ihn freilich, be-

sonders in den letzten Jahren, zu grösserer Flüchtigkeit in der Ausführung zwangen.

Der Portraitmaler nimmt unter seinen Kunstgenossen eine exceptionelle Stellung ein. Keiner kommt so häufig wie er in die Lage, die Wahrheit der Schönheit und umgekehrt die Schönheit der Wahrheit opfern zu müssen. Wenn er die Züge des Originals unerbittlich wiedergeben will, wie es Dürer und Holbein thaten, so verleitet ihn ein bittender Blick, die Nachlässigkeiten der Natur mehr oder minder leise zu korrigiren. Wenn er an das malerische, echt künstlerische Arrangement auf den Portraits eines Tizian, eines Rubens denkt und nach einer farbensatten Draperie, nach einem phantastischen Gewande greift, um seine Künstlerphantasie auch einmal frei walten zu lassen, dann weist ihn eine energische Hand auf das neueste Modejournal, und er verstummt. Das Höchste, was man ihm neuerdings gestattet, seitdem der „Renaissancenkultus“ in Berlin grassirt, ist ein selbstständiges Arrangement des Hintergrundes, ein Kamin, der mit kostbaren Gefässen besetzt ist, ein geschnitzter Fauteuil, persische Teppiche und Portièren von Sammet und Atlas. Der Portraitmaler steht wie kein anderer Künstler in der Gewalt seiner Auftraggeber, unter dem Banne ihres Geschmacks. Auf der einen Seite die Uniform — auf der andern die modernen Damenroben. So schwankt der unglückliche Portraitist verzweifeln zwischen Scylla und Charybdis einher.

Die verächtliche Bezeichnung eines Mode- und Robenmalers, wie sie u. A. auch Graef getroffen, ist

deshalb ungerecht und am Ende auch unter keinem Gesichtspunkte zutreffend. Der Portraitmaler hat neben der momentanen Befriedigung seines Auftraggebers noch eine höhere Aufgabe zu erfüllen. Seine Portraits sollen ein zuverlässiges, kulturhistorisches Material für die Beurtheilung seiner Zeit und seiner Zeitgenossen enthalten. Je geistvoller ein Portraitmaler zu Werke geht, je tiefer er in die Individualität und in den Charakter der darzustellenden Person eindringt und je umfassender er denselben wiedergiebt, je treuer er auch die Schaale, die den Kern umhüllt, in allen Fältchen und Runzeln reproduziert, desto besser wird er seine Aufgabe erfüllen. Wie Eduard Magnus, von dem nachher die Rede sein wird, in seinen Frauenbildnissen ein ungemein schätzbares und zuverlässiges Material zur kulturgeschichtlichen Beurtheilung der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts bietet, so thut Graef dasselbe für die sechziger und siebenziger Jahre. Wenn seine Portraits bisweilen auch geist- und seelenlos aussehen, so fällt zumeist die Schuld an diesem Defekt auf seine Wahrheitsliebe, welche sich hütet, Hoffnungen zu erwecken, die das Urbild nicht erfüllen könnte. Stets sind aber auch die seelenlosesten Züge mit einem Schimmer ungesuchter Grazie übergossen, welche für die Abwesenheit des geistigen Elements entschädigt. In den rosigen Fleischtönen erinnert Graef noch zumeist an Kaulbach. Sonst ist er aber ein ganz moderner Kolorist, der sich nicht vergebens in Paris umgeschaut hat. Er hat es verstanden, für das Chaos von Blumen, Seide und Spitzen, welches die Folie seiner Figuren

bildet, entsprechende Ausdrucksmittel zu finden: eine leichte, duftige Farbe, die sich jedoch, wo es gilt, auch zu dem Ernste und der Gediegenheit klassischer Meister vertiefen kann.

E. Magnus.

In der Zeit von 1835—1860 war es, wie bereits erwähnt, Eduard Magnus, geboren in Berlin am 7. Januar 1799, gestorben am 8. August 1872, welcher als Maler von Frauenbildnissen unerreicht dastand und, eine vielseitig gebildete Persönlichkeit, Jahrzehnte lang in Berlin eine dominirende Stellung einnahm, die er zum Theil freilich wohl seinen gesellschaftlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen verdanken mochte. Mediziner, Architekt, Philosoph und Maler hintereinander, dilettirte er sein Leben lang in verschiedenen Gebieten der Kunst und Wissenschaft, ohne zu einer scharfen Herausbildung seiner künstlerischen Individualität zu gelangen. Magnus studirte anfänglich Architektur, besuchte aber gleichzeitig die Universität und die Kunstakademie. Der Restaurator an der kgl. Gemäldegalerie, Jakob Schlesinger (1793—1855), ein ausgezeichnete Kenner alter Gemälde und besonders Raffaels, dessen sixtinische Madonna er meisterhaft kopirt hatte (Dom zu Speyer), veranlasste ihn, sich ganz der Malerei zu widmen. In dem Nekrologe Schlesingers, den Magnus 1855 im „Deutschen Kunstblatte“ veröffentlichte, sagt er selbst, dass er seinem Rath und seiner Belehrung mehr verdanke als irgend einem Zeitgenossen. In den Jahren 1826—29 machte er eine Studienreise über Paris nach Italien. Schon in Rom zog Magnus, weniger durch seinen „Apoll und Hyazinth“ als durch

seine Portraits, die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen auf sich. Schon damals rühmte man sein „grosses Talent in der geistigen Auffassung der Charaktere“. Auf der Kunstaussstellung von 1850 erzielte er dann mit einer Anzahl von Bildnissen und Einzelfiguren einen so vollständigen Erfolg, dass die gleichzeitige Kritik sie als die besten Portraits der ganzen Ausstellung bezeichnete. Ein Mädchen aus Albano — es war damals gerade die Zeit, wo derartige Kostümfiguren durch Wach sehr beliebt geworden waren — stellte alle übrigen Albanerinnen der Ausstellung in den Schatten. Er war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt, ging aber 1831 wiederum nach Italien, von wo er erst 1835 über Frankreich und England zurückkam. Auf der Kunstaussstellung von 1836 erschien ein Genrebild: „Die Heimkehr des Palikaren“ (Berlin, Nationalgalerie), welches vornehmlich um seiner interessanten Abendbeleuchtung willen Aufsehn erregte. Im Uebrigen war Magnus weder als Genremaler, noch als Historienmaler in grossem Stile von besonderer Bedeutung. Nur sein „Fischerknabe von Nizza“ fand im Anfange der vierziger Jahre durch seine damals ungewöhnliche realistische Behandlungsweise grossen Beifall, und auf einem Rundbilde, zwei mit Blumen spielende Kinder darstellend, welchem durch Mandels Stich eine grosse Popularität zu Theil ward, erfreute vorzugsweise die Naivetät und Unbefangenheit in der Auffassung des kindlichen Wesens. Ein „Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt“ (1866), war ein verunglückter Versuch.

Die zahlreichen Bildnisse, welche Magnus hinter-

lassen hat und von denen ein grosser Theil auf einer 1873 in Berlin veranstalteten Ausstellung zu sehen war (s. Bruno Meyer, Kunstchronik 1873 S. 521 ff.), spiegeln alle Phasen wieder, welche seine Künstlerschaft durchlief. Anfangs Nazarener, ward er im Beginn der dreissiger Jahre ein begeisterter Romantiker, und schliesslich lenkte er mit vollen Segeln in das Fahrwasser des Realismus ein. Er hatte das Glück, eine Anzahl populärer Persönlichkeiten zu portraitiren, und diesem Umstande, seinem grossen Anhange und seinem persönlichen Einflusse verdankt er zum grossen Theile seine eigene Popularität, die ihm streng genommen nach dem absoluten Werthe seiner Bildnisse nicht gebührt. Feldmarschall Graf v. Wrangel, Thorwaldsen, Rauch, Mendelssohn-Bartholdy, Jenny Lind, Henriette Sonntag, Eduard Mandel, Adolf Menzel sind diejenigen seiner Portraits, welche seine künstlerischen Fähigkeiten von der günstigsten Seite zeigen. Namentlich in den Damenbildnissen traf er genau den sentimentalen, theatralisch angehauchten Ton der dreissiger und vierziger Jahre. Die Posen sind fast immer geziert; aber diese Eigenthümlichkeit entsprang nicht der Laune des Malers, sondern einer allgemeinen Neigung der Zeit, die sich in der Tagesliteratur, in den Moden u. s. w. gleichfalls kundgiebt. Es war eine eigenthümliche krankhafte Zeitströmung, eine Folge der unbefriedigten Sehnsucht nach politischen Idealen, die in eine unbestimmte, unerreichbare Ferne gerückt waren, ein allgemeines Missbehagen, ein scheues Sichzurückziehen aus der Oeffentlichkeit, welches das Komödiantenthum nach Aussen hin be-

günstigte. In diese schwüle Zeit fuhr die literarische Bewegung des „jungen Deutschland“ reinigend wie ein Gewitter. Aber nur vorübergehend. Die Spannung wurde nicht beseitigt, auch nicht durch die Revolution von 1848, die Lethargie des öffentlichen Lebens wuchs unter dem Drucke der Reaktion von Jahr zu Jahr, bis mit dem Jahre 1864 jene neue glorreiche Epoche deutscher Politik und deutschen Lebens begann, welche auch Kunst und Wissenschaft zu einem neuen thatkräftigen Leben verhalf.

Eduard Magnus war nicht der Mann, der in dieser neuen Ordnung der Dinge eine hervorragende Rolle einzunehmen berufen war. Seine sonst stets bewährte Agilität reichte dazu nicht mehr aus. Er war ein Talent, welches sich den jeweilig herrschenden Einflüssen leicht anbequeme, aber kein bahnbrechendes Genie. Neben seiner schöpferischen Thätigkeit ging eine kritische nebenher, welche die erstere lähmte, ohne selbst von Belang zu sein. Wenn man von seinen nützlichen Untersuchungen über die Beleuchtung von Gemäldegalerien absieht, haben seine literarischen Arbeiten auf seinen Künstlerruhm nur einen fatalen Schatten geworfen. Von seinen Zeitgenossen maasslos überschätzt, hat er erst durch das unbefangene Urtheil der Nachwelt seine richtige Stellung innerhalb der Geschichte der Berliner Malerei angewiesen erhalten. Er war eine vornehme Künstlererscheinung, die, ohne sich durch eine geniale Bedeutung auszuzeichnen, doch als treuer Chronist und Biograph ihrer Zeit vollste Beachtung verdient. Als Kolorist überragte er durch den Schmelz seiner Töne

und durch die galante Zartheit des Fleischtons seiner Damenbildnisse die meisten seiner Zeitgenossen. Keiner verstand es wie er z. B. das Durchschimmern der Adern durch die weisse Haut wiederzugeben.

Lauchert. Ein anderer Portraitmaler, der eine Zeit lang in Berlin fast ebenso gefeiert war wie Magnus, Richard Lauchert (geboren 1823 zu Sigmaringen, gestorben 1868 in Berlin), mag hier beiläufig erwähnt werden. Er hatte in München und Paris studirt und kam erst 1860 nach Berlin. Seine französische Technik bestach sehr und verschaffte ihm viele Aufträge, besonders von deutschen und ausländischen Höfen. Er war ein gewandter Schnellmaler, der seine Kunst ziemlich handwerksmässig betrieb und sich nicht viel um die Natur oder um eine tiefere Charakteristik kümmerte.

Viertes Kapitel.

Die Berliner Historienmalerei unter dem Einfluss der Düsseldorfer Schule. — Schrader. — Bleibtreu. — Knille. — Die Genremaler: Pistorius, Hosemann und Meyer von Bremen. — Knaus. — Einflüsse Frankreichs und des Orients. — A. v. Werner. — Graf Harrach.

Die Berliner Geschichtsmalerei ist aus der Vermählung des belgischen und des düsseldorfschen Kolorismus hervorgegangen. Wir haben schon früher auf die mächtige Revolution hingewiesen, welche die Bilder Gallaits und de Bièfves im Jahre 1843 in Berlin hervorriefen, eine Umwälzung, deren anhaltende Nachwirkung noch verstärkt wurde, als 1853 ein zweites Bild Gallaits: „Die Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Hoorn die letzte Ehre“ die Runde durch die europäischen Hauptstädte machte. Julius Friedrich Antonio Schrader, geboren in Berlin am 16. Juni 1815, war der Erste, welcher sich mit Eifer den Einflüssen des belgischen Kolorismus hingab. Er hatte zuerst die Berliner Akademie besucht und war dann nach Düsseldorf gegangen, wo er sich an Wilhelm Schadow anschloss.

Schrader.

Seine erste grössere Komposition: „Der Aufrührer Cencius vor dem gefangenen Papst Gregor VII. knieend“ (Danzig, Museum), welche 1844 auf der Berliner Kunstaussstellung erschien, fand ungetheilten Beifall. Man rühmte schon damals die anspruchslose Einfachheit der Komposition, die sich von dem theatralischen Pathos der Düsseldorfer vortheilhaft unterschied, die energische Charakteristik der Figuren und das markige, kraftvolle Kolorit. Dann folgte „ein Vergiftungsversuch an Kaiser Friedrich II.“ 1844 begab sich Schrader nach Italien und 1847, nachdem er sein grosses Bild: „die Uebergabe von Calais“, vollendet, nach England, Holland und Belgien. Die „Uebergabe von Calais an Eduard III. von England im Jahre 1347“ (Berlin, Nationalgalerie) zeigt in dem düster gestimmten Kolorit, in der Schwere des Tons und in der ernsten, würdevollen Haltung der kolossalen Figuren am deutlichsten den Einfluss der Belgier, von dem er sich jedoch Schritt für Schritt emanzipirte, um sich an derjenigen Stelle Rath zu holen, welche auch die Belgier inspirirt hatte, bei Rubens und van Dyck. Die ersten Spuren dieses selbstständigen Vorgehens offenbarten sich schon auf einigen Genrebildern der Kunstaussstellung von 1848, einem „schlummernden Bacchus“, einer „mit Pantheren spielenden Bacchantin“ und „Frauen und Kindern in einer italienischen Vigne“, an denen man damals freilich nur die „Vorzüge virtuosenmässiger Bravour“ zu rühmen wusste, die uns aber heute, als charakteristisch für den Entwicklungsgang des Meisters, in einem ganz anderen Lichte erscheinen. An die Lieblichkeit und Grazie A. von

Klöbers erinnernd, der dieses Genre mit besonderem Glück gepflegt, verrathen die beiden mythologischen Genrebilder gleichwohl ein eindringliches Naturstudium, welches Schrader stets mit gleicher Liebe pflegte. Schon im Jahre 1848 wurde Schrader an der Berliner Akademie Lehrer der Malklasse. Als solcher hat er einen Einfluss auf die jüngere Generation der Berliner Maler geübt, der sich nur mit demjenigen Wachs vergleichen lässt. Die mythologischen Genrebilder machten, durch die Lithographie vervielfältigt, Schraders Namen beliebt; schon im folgenden Jahre, 1849, errang er jedoch durch seinen „Friedrich II. nach der Schlacht bei Kollin“ (Leipzig, Museum) eine grosse Popularität, die auch sein Held selbst trotz der Stürme von 1848 in Berlin nicht eingebüsst hatte. Neben Adolf Menzel ist es nur Schrader in diesem Bilde gelungen, einen volksthümlichen Typus des grossen Königs zu schaffen. In dem gefurchten Antlitze des königlichen Feldherrn, in dem trauerumflorten tiefblauen Auge spiegelt sich die eben durchlebte, furchtbare Katastrophe in ergreifender Weise; aber die Haltung des Körpers zeigt uns zugleich, dass der Held durch diesen Schlag nicht gebrochen, sondern noch kräftig genug ist, um sich im nächsten Augenblicke wieder zu erheben und selbst zu einem vernichtenden Schlage auszuholen. Auch auf diesem Bilde war das Kolorit auf eine hellere Farbenskala gestimmt.

Schrader beschäftigte sich nunmehr vorzugsweise mit Historienbildern, auf denen sich weniger ein packender dramatischer Vorgang abspielte, als vielmehr die Gelegenheit zu fesselnder Seelenmalerei bot. Er

vernachlässigte in diesem Streben niemals die Realität der Farbe und des Kostüms und schritt auf diesem Wege von Erfolg zu Erfolg. 1850 erschien auf der Kunstaussstellung „Wallenstein und Seni bei ihren astrologischen Studien“, gleichfalls ausgezeichnet durch die lebendige und wahre Charakteristik. „Die Töchter Jephthas“, „der Tod Leonardo da Vincis in den Armen Franz I.“ (1851) nach der bekannten, aber unbegründeten Anekdote und „Milton und seine Töchter“ (1855) waren die nächsten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Der „Tod Leonardos“, welcher dem Maler den Professortitel einbrachte, rief einen grossen Enthusiasmus in dem nüchternen Berlin hervor, weil jeder Etwas fand, das er bewundern konnte, in erster Linie den Kopf des Sterbenden, in dem man alle Gedanken wiedergegeben fand, welche die letzten Augenblicke eines Sterbenden zu erfüllen pflegen. Aber auch die andern Figuren, der König, die beiden Schüler Leonardos, die Begleiter des Königs, der Priester und der Chorknabe zeichneten sich durch eine treffende und wohlabgewogene Charakteristik aus. Vornehmlich waren es aber die Hände Leonardos, über welche die Künstler in Entzücken geriethen. Schrader war nämlich einer der ersten Berliner Maler gewesen, denen der „nothwendige Zusammenhang der Handformen mit dem Charakter des Individuums“ aufgegangen war. Eggers citirt in seiner Besprechung des Leonardobildes folgende enthusiastische Aeusserung eines hervorragenden Portraitmalers: „Wenn Berlin einmal untergeht, wie Herkulanum und Pompeji, und man fände einen Fetzen mit dieser Hand wieder auf,

so würde sie mehr von unseren Künstlern und unserer Kunst reden, als halbe Bilder unserer Symboliker“. Mit den „Symbolikern“ ist natürlich in erster Linie Cornelius gemeint. Auch Milton, der vor der Thür seines Landhauses sitzt und seiner Tochter das verlorene Paradies diktirt, während die beiden andern gespannt seinen Worten lauschen, war für den Künstler, der sich gern psychologische Probleme stellte, eine dankbare Aufgabe. Er hatte nicht bloss „den Ausdruck der Blindheit auf dem Antlitze wiederzugeben, sondern auch die mit hoher Geistesarbeit beschäftigte Seele darauf abzuspiegeln, ohne dass dazu der wirksamste Spiegel derselben, das Auge, in Anwendung gebracht werden konnte“. Schrader löste seine Aufgabe, indem er das Antlitz des Dichters halb nach oben wandte und in demselben „den Widerschein der reichen Welt“ zeigte, „welche Gedanke und Phantasie im Innern des begeisterten Mannes weben, dem aber die äussere Welt aufgehört hat, durch einen der edlen Sinne zugänglich zu sein“. Auch auf diesem Bilde hat Schrader von der Mitwirkung der Hand zu einer deutlicheren Charakteristik Gebrauch gemacht, indem er schon durch die Haltung und Bewegung der beim Sprechen ausgestreckten Hand den Blinden andeutete. Zwanzig Jahre später hat ein bedeutender, ebenfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangener Maler, der Ungar Michael Munkacsy, denselben Gegenstand behandelt, indem er jedoch die Lösung seiner Aufgabe auf einem anderen Wege versuchte. Er stellte den Dichter dar, das Haupt auf die Brust gesenkt, mit düstern, fast

finstern Mienen, gleichsam als ob das Auge, dem das sinnliche Schauen nicht mehr vergönnt ist, sich nach innen kehrte und dort eine neue Welt sähe. Munkacsy ist ein ebenso grosser Psychologe wie Schrader; aber sein koloristisches Können, welches die Düsseldorfer Gedicgenheit mit dem blendenden Raffinement der Pariser Schule verschmolzen hat, ist bedeutender und in seinen Wirkungen frappanter.

Noch in demselben Jahre, 1855, vollendete Schrader dasjenige Bild, welches seinen Namen am populärsten gemacht hat und welches auch in der That die Höhe seiner Meisterschaft bezeichnet: „Karl I. Abschied von seinen Kindern“ (Berlin, Nationalgalerie). Zunächst hinsichtlich des Kolorits. Auf dem „Tode Leonardos“ und auf dem „Milton“ machte sich noch eine süssliche Flauheit in der Färbung geltend. Hier hatte er sowohl diese wie den düsteren Asphalton abgelegt und, augenscheinlich unter dem belebenden Einflusse van Dycks, seiner Palette gesunde und kräftige Farbentöne abgewonnen. Nur störte das allzustarke Roth an den Augen der Prinzessin und gewisse rosige Partien in den Fleischtönen, eine koloristische Eigenthümlichkeit, von der sich Schrader nie ganz frei gemacht hat und die sogar in seinen letzten Arbeiten noch stärker aufgetreten ist. Der erschütternde Vorgang, den der Maler gewählt hat, mag freilich einen guten Theil zu dem durchschlagenden Erfolge, den das Gemälde errang, beigetragen haben. Auch verschaffte ihm eine vortreffliche Nachbildung durch den Stich von H. Dröhmer einen andren Theil seiner Popularität. Indessen hat das Bild so viele innere

Vorzüge, dass der Erfolg des ersten Augenblicks auch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, noch nachwirkt, was in unserer schnelllebigen Zeit immerhin viel sagen will. Dem Bilde fehlt vor allen Dingen das hohle Pathos, von welchem viele Bilder der Düsseldorfer Schule und vornehmlich die meisten französischen, die hier zum Vergleiche in Betracht kommen würden, nicht freizusprechen sind. Es ergreift eher durch die Zurückhaltung, welche sich der Maler auferlegt hat, durch das edle, echt antike Maass, das alle Regungen tiefsten Schmerzes, unter dem die unglückliche Familie leidet, beherrscht. Figuren wie König Karl und die holdselige Prinzessin in dem schillernden weissen Atlaskleide, welche weinend den Vater umhalst, sind von dem Geiste van Dycks beseelt, ohne jedoch den Anspruch auf Selbstständigkeit einzubüssen. Der Unheil brütende Cromwell im Hintergrunde, der so gar nichts von den landläufigen Theaterbösewichten an sich hat, ist für die Darstellung des gewaltigen Diktators geradezu typisch geworden. Steht er hier auf der Höhe seiner Erfolge, kurz vor dem Abschluss seines vernichtenden Werkes, so zeigte ihn Schrader wenige Jahre später (1859) gebrochen und tief erschüttert an dem Sterbelager seines Lieblingskindes, der Lady Claypole, die dem Tode nahe ihrem hartenherzigen Vater Vorwürfe über seine blutige Strenge macht. (Wallraf-Richartzmuseum, Köln.)

In der Zwischenzeit — es war die glücklichste und fruchtbarste Periode in dem Schaffen des trefflichen Meisters — war noch ein anderes grosses Historienbild: „Esther vor dem Könige Ahasver“,

1856 (Berlin, Nationalgalerie), entstanden, welchem hinsichtlich seines saft- und kraftvollen, harmonischen Kolorits und seiner eindringlichen Charakteristik willen der Preis vor allen übrigen Schöpfungen Schraders zuerkannt wurde, wenngleich der Stoff dem Herzen des Beschauers entfernter lag. Der Künstler bewies damit, dass er das Studium der altorientalischen Völker, ihrer Raceeigenthümlichkeiten, ihrer Trachten u. s. w. ebenso fleissig betrieben hatte, wie das des glänzenden Hofes der Stuarts und der strengen Puritaner. „Mit diesem neuen Werke,“ sagte damals Lübke, der demselben eine enthusiastische Bewunderung zollte, „hat der rastlos thätige Künstler einen glänzenden Höhepunkt erstiegen und sich unter den heutigen Meistern der Farbe als einer der gediegensten bewährt.“ Mit diesem Werke war jedoch die Produktivität Schraders in den fünfziger Jahren noch nicht erschöpft. Auch er erhielt seinen Antheil an den monumentalen Male-
reien, welche im Auftrage Friedrich Wilhelm IV. ausgeführt wurden. In der neuen Schlosskapelle malte er die zwölf ersten christlichen Monarchen von Karl dem Grossen bis auf Gottfried von Bouillon an den Pfeilern der Eingangsthürnische und in der südlichen Kuppel des Neuen Museums die Einweihung der Sophienkirche in Konstantinopel durch Justinian I., eine bewegte, figurenreiche Komposition mit effektvoller Beleuchtung. Nebenher fand der vielbeschäftigte Mann noch die Zeit zu einer ausgedehnten Thätigkeit als Portraitmaler, die er mit ungeschwächter Kraft und mit unvermindertem Erfolge bis auf die neueste Zeit fortgesetzt hat. Wir erwähnen aus der Zahl derselben

den Konsul Wagner (1855, Nationalgalerie), Alexander v. Humboldt, L. v. Ranke, Cornelius (1864), sein Selbstportrait (1865, die letzteren beiden im Wallraf-Richartzmuseum in Köln), Bildhauer A. Wolff (1870), Graf Moltke (1872), eines der besten Portraits des Feldmarschalls. Schlichte Wahrheit des Vortrags und ein liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des darzustellenden Individuums sind die Vorzüge Schraders als Bildnissmaler. Der plastischen Modellirung der Köpfe fehlt es dagegen meist an Kraft und Schärfe.

In den sechsziger und siebenziger Jahren malte er noch mehrere historische und andere Genrebilder: „Lady Macbeth schlafwandelnd“ (1860), „Philippine Welser vor König Ferdinand“, „Heinrich IV. und die Pute“ (1868), „Elisabeth, das Todesurtheil Maria Stuarts unterzeichnend“, „Maria Stuarts letzte Augenblicke“ und „Shakespeare als Wilddieb vor den Friedensrichter geführt“ (Stuttgart, würtemb. Staatsgalerie). 1874 schuf der nunmehr sechszigjährige Meister noch ein grosses Historienbild: „Friedrich von Hohenzollern nimmt die Huldigung der Städte Berlin und Köln (1415) entgegen“ (Berlin, Nationalgalerie), welches den erfreulichen Beweis lieferte, dass Schraders Kraft noch keineswegs erlahmt ist. Ein weiter gothischer Saal mit buntbemalten Glasfenstern, von dicken Säulen getragen, welche mit Wappen geschmückt sind, hat die festlich gekleidete Menge des Adels und der Vertreter der märkischen Städte mit ihrem Gefolge aufgenommen. Im Vordergrunde zur Linken des Beschauers steht unter goldbrokatenem

Baldachine Friedrich im kurfürstlichen Ornat, die Linke auf das Kurschwert gestützt. Zu seiner Rechten steht seine Gemahlin, die „schöne Else“, eine holdselige Frauengestalt, an die sich ihr jüngster Sohn, der nachmalige Kurfürst Friedrich II., schmiegt. Der ältere Prinz Johann, ein sinniger Jüngling, steht zur Linken des Vaters als Träger des kurbrandenburgischen Banners. Zwischen der Fürstenfamilie und den huldigenden Bürgermeistern steht der Berlinische Propst Johann von Waldow und verliest die Verschreibung des Kaisers Sigismund und die Formel des Huldigungseides, welchen die vor einem Betpult knieenden Bürgermeister von Berlin und Köln, Niclas Winn und Claus Schultze, die Hände auf das heilige Buch gelegt, im Angesichte des Gekreuzigten schwören. Die Köpfe der beiden Bürgermeister sind Musterbilder einer kräftigen und markigen Charakteristik. Dagegen haftet dem Kopfe der schönen Else jener sentimentale, kränkliche Zug an, an welchem Schraders Frauengestalten meistentheils laboriren. Imponirend ist auch hier wiederum die Fülle der Studien, welche der Meister verwerthet hat. Die ganze Prunksucht jener Zeit, welche selbst die entlegene Ostmark ergriffen hatte, tritt uns in der Pracht der Gewänder, in den Rüstungen der Ritter, in der Festeslust der Menge, in dem reich beflaggten Saale entgegen. Leider ist durch die Ueberfülle der Figuren eine etwas unruhige Haltung in das Bild hineingekommen, welche auch durch koloristische Mittel nicht ruhiger gestimmt worden ist. Die bunten Lokaltöne lassen einen einheitlichen Gesammtton nicht aufkommen. Gleichwohl

überrascht das Bild auch in rein malerischer Hinsicht durch eine Fülle interessanter und imponirender Einzelheiten, die ein sehr ernsthaftes und eingehendes Studium voraussetzen. Es zeigt, dass sein Schöpfer, wie er vor einem Vierteljahrhundert kühn auf der Bahn des Kolorismus vorwärts gegangen ist, auch heute noch tapfer mit den koloristischen Fortschritten der Neuzeit gleichen Schritt zu halten weiss. —

Georg Bleibtreu, geboren am 27. März 1828 zu Xanten am Rhein, zeigte schon in früher Jugend entschiedene Vorliebe für Pferde und Soldaten, die er als Schulknabe auch zu zeichnen versuchte. Doch entschlossen sich seine Eltern nur ungern, ihre Einwilligung zur Ergreifung des Malerberufes zu ertheilen, und in der That stellten sich ihm, nachdem er 1843 die Düsseldorfer Akademie bezogen hatte, sowohl in der Zeichen- als in der Malklasse erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, die ihn schliesslich so entmuthigten, dass er 1848 die Akademie verliess. Doch kehrte er bald wieder zurück, um sein Glück noch einmal zu versuchen, und nun gelang es ihm unter Theodor Hildebrands Leitung, dasjenige Gebiet zu finden, auf welchem er nachmals die grössten Erfolge erzielen sollte. Er entwarf eine Skizze des Gefechts bei Bau aus dem dänischen Kriege und dokumentirte damit sein Talent auf das entschiedenste. Er fing nun an verschiedene Bilder aus dem schleswig-holsteinischen Kriege zu malen, von denen das Gefecht bei Kolding und die Vernichtung des Kieler Turnerkorps bei Flensburg (1852) durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit den grössten Beifall fanden. Durch diese Erfolge

G. Bleibtreu.

ermuthigt, griff Bleibtreu auf die Freiheitskriege und in das Zeitalter Friedrichs des Grossen zurück und malte die Schlachten bei Grossbeeren, bei Aspern, an der Katzbach, eine Episode aus der Schlacht bei Waterloo (die Verwundung des Prinzen von Oranien), den Sturm auf das Grimmasche Thor in Leipzig und die Schlacht bei Crefeld. 1858 siedelte er nach Berlin über und hatte so das Glück, im Mittelpunkte der grossen, für ihn als Künstler doppelt bedeutungsvollen Ereignisse zu stehen, die sich in der Periode unserer nationalen Entwicklung von 1864—1871 vollziehen sollten. In Berlin entstanden die schon erwähnten Schlachten bei Aspern und Belle-Alliance und eine Reihe geistvoller und lebendig gezeichneter Illustrationen zu „Deutschlands Kampf- und Freiheitsliedern“.

Mit dem Jahre 1864 begann seine fruchtbare Thätigkeit in der Verherrlichung preussisch-deutscher Siege, der er sich mit unermüdlicher Begeisterung und mit einer schöpferischen Kraft widmete, die stetig zunahm. Sein ursprünglich ernst und dunkel gehaltenes Kolorit nahm allmählig eine immer hellere und wärmere Färbung an, und am Ende schuf sich Bleibtreu eine so brillante, malerische Technik, dass er gegenwärtig auch als Kolorist eine der ersten Stellen in der Berliner Malerei einnimmt. Das bedeutendste seiner Werke, deren Stoffe dem zweiten Kriege gegen Dänemark entlehnt sind, ist der „Uebergang nach Alsen“ (Berlin, Nationalgalerie), ein Bild von unmittelbarster, frappirender Wahrheit in der Erfassung des Moments, voll fesselnder Gruppen und Einzelfiguren, die mit photographischer Treue nach dem Leben gezeichnet zu sein

scheinen. Gleichwohl ist Bleibtreu kein Sklave der Realität in dem Grade, dass er auf eine künstlerische Komposition der geschichtlichen Scene verzichtete. Sowohl in der Komposition, als in der koloristischen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch pflegt er seine Werke über das Niveau des militärischen Genrebildes, wie es die frühere Generation der Berliner Militairmaler gepflegt, in die höhere Sphäre des Historienbildes zu erheben.

Wir wollen hier die müssige Streitfrage, die übrigens die Politiker in höherem Grade beschäftigt als die Aesthetiker, ob das moderne Schlachtenbild wegen der modernen, nur mit Massen operirenden, dem heroischen Einzelkampfe nicht günstigen Kriegführung noch in den Bereich der Historienmalerei höheren Stiles gehöre oder überhaupt noch ein künstlerisches Genre sei, nicht weiter diskutieren. Die neueste Geschichte ist auf den Schlachtfeldern von 1864—1871 geschrieben worden. Also hat der Historienmaler auch die Züge Klios auf diesen Schlachtfeldern aufzusuchen. Sein Genie hat die Schwierigkeiten, welche ihm die Taktik unserer Zeit in den Weg legt, zu überwinden, und dass geniale Meister diese Schwierigkeiten zu überwinden wissen, dass sie selbst vor der Darstellung von Massenkämpfen nicht zurückschrecken und auch ihnen eine künstlerische Seite abzugewinnen vermögen, hat ausser Bleibtreu und Hüntten ganz besonders der Münchener Franz Adam in seiner berühmten Kavallerieattaque auf die 22. Infanteriedivision bei Floing (Sedan) bewiesen.

Ausser dem Uebergange nach Alsen verewigte

Bleibtreu noch einige andere Momente aus dem schleswig-holsteinischen Kriege, wie z. B. die Gefechte am Königshügel und bei Oeversee, zum Theil auch in österreichischem Auftrage. Der Krieg von 1866, den er in der Armee des Prinzen Friedrich Karl mitmachte, lieferte ihm natürlich eine noch reichere Ausbeute, als deren bestes Stück die grosse Darstellung der „Schlacht bei Königgrätz“ (Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet werden muss. Hier bildet den räumlichen wie den geistigen Mittelpunkt der ausgedehnten und malerisch fein abgestuften Komposition der König als der Höchstkommandirende mit seinen Paladinen und seinem zahlreichen Gefolge. Während im Mittelgrunde der Reiterkampf auf- und abwogt und im Hintergrunde ein brennendes Dorf und ein dunkles Gehölz die wirksame Folie bilden, entwickelt sich im Vordergrunde die ruhigere Episode, welche den Beschauer zu eingehender Betrachtung der Details einladet. Durch energische Hervorhebung eines geistigen Mittelpunktes hat der Künstler eine vollkommene Einheit seiner mannigfaltigen Komposition und durch ein kräftiges, glänzendes Kolorit auch eine glückliche malerische Harmonie erzielt.

Mit den Erfolgen der preussischen Waffen wuchsen auch die Erfolge, welche der „Herold des preussischen Waffenruhms“ davontrug. Während des deutsch-französischen Krieges befand sich Bleibtreu im Hauptquartier des Kronprinzen und folgte, alle Hindernisse, welche ihm seine zarte Körperkonstitution bereitete, überwindend, den wichtigsten Unternehmungen der III. Armee, die er in der Zeit von 1871—1878 in zahlreichen Bildern

geschildert hat. Sein eminentes malerisches Genie, welches dem des besten französischen Kriegsmalers, A. de Neuville, vollkommen ebenbürtig ist, wusste mit grossem Geschick die für seine Palette dankbarsten Momente ausfindig zu machen und den als prosaisch so sehr verrufenen, modernen Uniformen, vornehmlich den baierischen und französischen, die höchsten malerischen Effekte abzugewinnen. So war gleich sein erstes grösseres Bild aus dem deutsch-französischen Kriege, die Baiern vor Paris (das zweite baierische Armeekorps jubelt nach dem siegreichen Gefechte bei Chatillon der feindlichen Hauptstadt entgegen), ein glücklicher Treffer. Die hellblauen Uniformen der Baiern vermählten sich mit dem satten Roth und dem dunklen Blau der Uniformen der gefangenen Franzosen zu einem kräftigen harmonischen Akkord, in dem gewissermassen der helle Jubel wiederklingt, der die siegreichen Krieger bewegt. Der General v. Hartmann bildet den Mittelpunkt der Komposition, die in zahlreiche malerische Gruppen aufgelöst ist. Die frappante Lebendigkeit und Wahrheit der einzelnen Figuren ist ein schon gerühmter Vorzug Bleibtreus, der selbst seinen minder gelungenen Kompositionen einen unerschöpflichen Reiz verleiht. Zu den letzteren gehört das mit dem Baiernbilde gleichzeitig zur Ausstellung gelangte Gemälde, welches den Moment darstellt, wie der französische General Reille am Abende der Schlacht bei Sedan dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Bleibtreu ist der Maler der Bewegung, nicht der ruhigen Erwartung, und darum liegt die Darstellung solcher und ähnlicher

Scenen seinem Talente fern. Unter den 1874 ausgestellten Bildern war es vorzugsweise die Schlussepisode aus der Schlacht bei Wörth, welche das grösste Interesse durch seine malerischen, charaktervollen Details erregte. In den Gruppen der Soldaten, welche den durch das brennende Wörth reitenden preussischen Kronprinzen, gefolgt von seinem Stabe, jubelnd begrüßen, entfaltete der Meister wiederum eine drastische Lebendigkeit und eine grosse Fülle koloristischer Reize. Glücklicher als in jener Darstellung einer Episode aus dem Tage bei Sedan war Bleibtreu in der Fixirung einer andern nicht minder bedeutsamen Episode von Sedan, der Zusammenkunft Moltkes mit Wimpffen am Vorabende der Schlacht. In einem nur von einer einzigen Lampe nothdürftig erhellten Gemache ist die Gesellschaft um einen Tisch gruppirt. Die schwache Beleuchtung giebt der ganzen Scene, deren schwerwiegende Bedeutsamkeit dem Beschauer in vollster Deutlichkeit entgegentritt, ein geheimnissvolles Gepräge, dessen Effekt noch dadurch erhöht wird, dass von der Lampe ein greller Lichtschein auf ein an der Wand hängende Bild Napoleon I. fällt, der wie zürnend auf die Besiegten herabzublicken scheint. Diese pikante Kombination ist kein von dem Meister beabsichtigter Effekt, sondern entspricht genau der Situation. Besonders glücklich ist der Kontrast zwischen der eisernen Ruhe und Kaltblütigkeit der preussischen Heerführer und dem leicht erregbaren, aufbrausenden Naturel der Franzosen zum Ausdruck gebracht. In das Jahr 1877 fällt ein Konkurrenzentwurf für die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar, den wir nicht übergehen

dürfen, weil es sich ziemt, wenigstens hier die Erinnerung an eine ausgezeichnete Arbeit festzuhalten, welche die Jury gegen die allgemeine Stimme nicht mit dem ersten Preise auszuzeichnen für gut befand. Es war vorzugsweise das Mittelbild der Bleibtreuschen Komposition, die Kaiserproklamation in Versailles, welches die Behandlung des gleichen Gegenstandes von Seiten seiner Rivalen derartig überragte, dass nur eine vorgefasste Meinung über den absoluten Werth dieses Entwurfes zweifelhaft sein konnte. Im Gegensatze zu dem grossen, in seiner Komposition verfehlten Ceremonienbild A. v. Werners, welches Jeden kühl bis ans Herz hinan lässt, strömte aus der kleinen Farbenskizze Bleibtreu's frisch pulsirendes Leben auf den Beschauer über. Man fühlte, wie den Leuten, die da Hurrah riefen, das Herz von Begeisterung überfloss, wie die Grösse des Augenblicks die Bande des Ceremoniells sprengte, man fühlte sich selber hingerissen und mächtig ergriffen von der Kraft, welche die kleinen Figürchen belebte. Und inmitten dieses brausenden Meeres stand der Kaiser, nicht bloss der räumliche Mittelpunkt der Komposition, sondern auch der geistige Mittelpunkt des Bildes, fest und schlicht wie ein Fels im Meer.

Diese packende Wirkung hatte Bleibtreu zum Theil durch einen breiten Lichtstrom erzielt, der von oben her, über dem Haupte des Kaisers, in den Raum hineingeführt ist. Wir hatten schon auf dem Bilde der Zusammenkunft am Abende von Sedan auf einen ähnlichen Lichteffect hingewiesen und haben nun noch zwei andere Gemälde zu erwähnen, auf welchen

Bleibtreu ähnliche Lichtprobleme malerisch zu lösen suchte. 1877 war es die Darstellung jener Scene am Abende der Schlacht bei Gravelotte, als König Wilhelm die Siegesdepesche an die Königin schrieb. Im Hintergrunde die Flammen brennender Dörfer, welche die Silhouetten der im Vordergrunde befindlichen Figuren scharf markiren, dazu Fackelschein, schwarzer Rauch und Pulverdampf, im Ganzen ein phantastisches Effectstück, welches auf eine feinere Detaillirung und tiefere Charakteristik verzichtet. Viel bedeutender nach dieser Seite hin ist das andere Bild (1878): „Napoleon auf der Flucht am Abend von Waterloo“. Der besiegte Kaiser hat dem Drängen seiner Generale nachgegeben, er wendet seinem Glück und seinen Garden, in deren Reihen das feindliche Feuer furchtbare Lücken reißt, den Rücken und läßt seinem schnaubenden Rosse, wenn auch widerwillig, die Zügel schiessen. Keine Fiber zuckt in seinem ehernen, bronzefarbenen Angesichte; aber die fest zusammengepressten Lippen und die starr ins Leere blickenden Augen verrathen den Strom der Gefühle, welcher das Herz des gefallenen Imperators bewegt. Während zur Rechten des Beschauers französische Truppen im Abenddunkel fliehen, sieht man im Hintergrunde die Garde noch Widerstand leisten, unheimlich beleuchtet vom Feuer der platzenden Granaten, welches seinen grellen Schein auch auf den fliehenden Kaiser wirft. —

O. Knille.

Otto Knille, geboren den 10. September 1832 in Osnabrück, ist gleichfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, gehört aber bereits zu denjenigen Malern, die Pariser Einflüsse erfahren haben.

Er blieb bis 1854 in Düsseldorf, wo er unter K. Sohn, Th. Hildebrand und W. Schadow studirt hatte, und ging dann auf ein halbes Jahr nach Paris zu Couture. Noch vom Ruhme seiner „Römer der Decadence“ zehrend, hatte Couture seit dem Beginn der fünfziger Jahre eine grosse Anzahl von Schülern aus aller Herren Ländern um sich versammelt, welche von ihm das Rezept seines blendenden Kolorits und seiner virtuoson Mache erlernen wollten. In geistiger Hinsicht war von Couture absolut nichts zu holen. Man konnte eben nur seine Rezepte mit nach Hause nehmen. Von Paris begab sich Knille nach München, wo er vier Jahre lang lebte. Während dieser Zeit malte er mehrere Historienbilder, welche von eingehenden antiquarischen Studien zeugten und durch korrekte Zeichnung und ein lebhaftes Kolorit hervorragten. Der „Tod des Gothenkönigs Totilas“ (1855) und die „Leiche des Cid, welche die Mauren schreckt“, zwei Gemälde von genialem Wurf, sind die bedeutendsten unter diesen früheren Arbeiten. Ein kleineres Genrebild, ein paar Gothen, die nach der Eroberung Athens plündernd in den Tempel der Athene eingedrungen sind und wie gebannt vor dem Bilde der Göttin stehen, zeichnete sich durch seine vornehme und edle Haltung aus. Nachdem Knille noch drei Jahre in Italien zugebracht, erhielt er 1865 den Auftrag, das der Königin von Hannover gehörige Schloss Marienburg bei Hildesheim mit Wandgemälden nach Thüringer Sagen zu schmücken. 1866 siedelte er nach Berlin über und malte einige Genrebilder (z. B. Fiesole im Kloster S. Marco), die jedoch nicht über engere

Kreise hinaus bekannt wurden, bis er mit einem Schlage durch eines der Velarien für die Siegesstrasse des Jahres 1871, den Aufruf zum Kampfe, eine grosse Popularität errang. Ein glänzendes Kolorit verband sich mit einer edlen Formengebung und einer schwungvollen Komposition zu einer so vollkommenen Einheit, dass allseitig der Wunsch rege wurde, ein so gediegenes, aber nur für die vorübergehende Verherrlichung eines feierlichen Moments geschaffenes Werk möge dauernd an würdiger Stelle und in monumentaler Gestalt erhalten werden. Wie aber die Begeisterung, welche die grossen Tage von 1870 und 71 in aller Herzen hervorgerufen, gar schnell verrann, so trat auch dieser Gedanke schnell wieder in den Hintergrund, und die Künstler, deren Namen 1871 in aller Munde waren, mussten darauf denken, ihre schnell gewonnene Popularität durch andere Werke zu befestigen.

Knille gelang dies im Jahre 1873 durch ein grosses Gemälde, welches bis jetzt als das Hauptwerk seines Lebens bezeichnet werden muss, „Tannhäuser und Venus“ (Berlin, Nationalgalerie). Was sein Velarium auszeichnete, fand sich hier potenzirt: eine harmonische Farbenpracht und -gluth, wie sie seit Schraders Erstlingen keinem Berliner Maler gelungen, eine ungewöhnlich kühne Konzeption und eine tadellose Noblesse der Haltung, die von dem stark auf die Spitze gestellten Süjet den Reiz gemeiner Sinnlichkeit fern hält. Knille steht ganz auf dem Boden der Düsseldorfer Romantik; aber er hatte diese durch seine klassischen Studien geläutert und seine kolo-

ristischen Mittel, Dank seiner Pariser Lehrzeit, zu einer schier unendlichen und unerschöpflichen Skala erweitert. Weit entfernt, wie Makart, durch das todte Farbenmaterial mit brutalem Ansturm auf die Sinne zu wirken, stellte er die Farben gleichsam in den Dienst der Idee. Nirgends drängt sich, wie auf den Kolossalbildern Makarts, eine Farbe, ein Ton selbstständig hervor, sondern indem eines neben dem andern wirkt, gestaltet sich eine Farbenharmonie von unbeschreiblichem Reiz.

Den Schauplatz der Scene bildet die sagenumspinnene Grotte der Venus. Auf einem prächtigen, mit Perlmutter und edlen Steinen ausgelegten Sitz hat Tannhäuser geruht und seiner Laute liebliche Weisen entlockt. Die Göttin auf einem niedrigeren Sitze ihm zu Füßen hat den Melodien gelauscht und, als die Töne mächtiger und mächtiger anschwellen, da brach ihre dämonische Liebesgluth mit elementarer Gewalt hervor. Tannhäuser, eine männlich edle Gestalt in goldgesticktem purpurnem Wamms und rothen Trikots und Mantel, hat plötzlich die „Teufelinne“ erkannt, in deren Netze er sich verstrickt hat; er scheint in den gähnenden Abgrund zu blicken, der sich vor ihm aufgethan. Die Göttin, durch sein leidenschaftliches Gebahren erschreckt, hebt sich, von Liebessehnsucht durchschauert, zu ihm mit bittender Geberde empor. Das gelbseidene Gewand ist ihr von der Schulter geglitten, und unverhüllt zeigt sich die ganze Pracht des nackten Götterleibes. Ihr bezaubernd schöner Kopf ist in den Nacken gesunken, die Augen sind halb geschlossen, und im goldblonden Haar

spielen zwei grünlich schillernde Schlangen. Eine Schaar von Amoretten steht der Göttin hilfreich zur Seite. Zwar ist einer der kleinen Kerle, der den Günstling seiner Herrin mit Blumenketten fesseln wollte, vor Schreck vom Lager herabgepurzelt, als Tannhäuser plötzlich emporfuhr und unter dem festen Griff der Hand eine Saite seiner Leier zersprang. Aber zwei andere zerren den Widerstrebenden am Mantel, und ein vierter, der mit einem Gefährten das Weite gesucht hat, schiesst noch im Fliehen einen Pfeil ab. Der Hintergrund verliert sich in märchenhaftes Dunkel. Die violetten, blauen und gelben Reflexe, welche die mit Perlmutter belegten Wände ausstrahlen, lassen die geheimnissvollen Herrlichkeiten der Venusgrotte nur ahnen.

Man wird sich keiner Uebertreibung schuldig machen, wenn man behauptet, dass ein Körper wie der der Venus zuvor in Berlin nicht gemalt worden ist. Es ist keine leere Abstraktion der Natur, kein kalligraphischer Schnörkel, wie die Quellnymphen und die weiblichen Allegorien der modernen Franzosen, sondern eine vollkommen naturalistisch durchgebildete, lebensvolle, aber durch ein vornehmes Stilgefühl der Trivialität des Modells entrückte Gestalt. Sie verkörpert jene Vermählung des klassischen und des romantischen Stils, welche Goethe im zweiten Theile des Faust als das Evangelium der modernen Kunst predigt, so vollkommen, wie kaum ein zweites aus der Berliner Schule hervorgegangenes Werk. Knilles ganze Kunstrichtung basirt auf dieser Verschmelzung des klassischen und des romantischen Ideals. Er und A. von Heyden sind

die berufensten und genialsten Vertreter der Berliner Historienmalerei idealer Richtung.

Nach der Reorganisation der Kunstakademie erhielt auch Knille ein Lehramt als Vorsteher des Antikensaals, und da zu gleicher Zeit die Staatsregierung ihr Augenmerk auf die Pflege der seit Ende der fünfziger Jahre gänzlich vernachlässigten monumentalen Malerei lenkte, erhielt er den Auftrag, in friesartigen Wandgemälden für das neue Gebäude der Berliner Universitätsbibliothek die Hauptkulturen, die antike, scholastische, humanistische und moderne in Athen, Paris, Wittenberg und Berlin zu versinnlichen. Ein so lebens- und phantasievoller Künstler konnte sich mit den landläufigen allegorischen Darstellungen nicht befreunden. Er hielt für jede der darzustellenden Kulturepochen einen archäologisch-historischen Hintergrund fest und fixierte die Hauptmomente in fesselnden, dramatisch bewegten Genrebildern. —

Auch mehrere der beliebtesten und erfolgreichsten Berliner Genremaler sind aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, vor allen die verwandte Trias Pistorius, Hosemann und Meyer von Bremen.

Eduard Karl Gustav Lebrecht Pistorius, geb. den 28. Februar 1796 in Berlin, war anfänglich ein Schüler des Portraitmalers Willich und besuchte dann den Aktsaal der Akademie. 1818—1819 setzte er seine künstlerische Ausbildung in Dresden fort, wo er hauptsächlich Modellstudien machte. Ursprünglich wollte er sich der Historienmalerei widmen, aber ein Misserfolg auf diesem Gebiete schreckte ihn ein für alle Male davon ab, und er widmete sich nunmehr,

Pistorius.

nachdem er eine Reise durch die Niederlande gemacht und die holländischen Sittenmaler gründlich studirt hatte, der Genremalerei. 1827 liess er sich in Düsseldorf nieder und erzielte schon im folgenden Jahre mit seinen kleinen, in der Manier des Ostade fleissig gemalten, humoristischen Genrebildern aus dem bürgerlichen Leben die ersten Erfolge. 1830 sah man auf der Kunstaussstellung ein anziehendes und durch mannigfaltige Charakteristik fesselndes Bild: „die Kegelbahn“. Seine ersten Versuche, ein alter Mann, der seine Hände an einem Kohlentopf wärmt, eine Kaffee trinkende Alte (beide von 1824) und die Geographiestunde besitzt die Nationalgalerie. Gelegentlich griff er auch in das Gebiet des höheren Gesellschaftslebens hinüber, wobei er sich gewöhnlich Netscher zum Vorbild nahm, wie z. B. die Toilette einer jungen Dame in weissem Atlaskleide (1827, Berlin, Nationalgalerie) beweist. Aus dem Jahre 1828 befindet sich in der Nationalgalerie ein humoristisches Genrebild, welches den Maler in seinem Atelier darstellt, im Begriff ein nacktes weibliches Modell zu malen, welches von einem Farbenreiber belauscht wird. Ein noch stärkerer humoristischer Zug lebt in dem „gesunden Schläfe“ (1839, Berlin, Nationalgalerie): ein im Bette liegender Kranker hat schon den Klingelzug zerrissen, ohne dass es ihm gelingt, seinen auf einem Lehnstuhle eingeschlafenen Wärter zu erwecken. Aus den dreissiger Jahren stammen noch folgende Bilder: der Dorfgeiger (1831, Nationalgalerie), der kranke Esel, der sterbende Esel, Sonntagnachmittag, ein Knabe, der einen Kettenhund neckt.

Im Jahre 1830 war Pistorius nach Berlin zurückgekehrt, wo er seinen dauernden Wohnsitz nahm. In den fünfziger und sechsziger Jahren liess seine Produktivität, zum Theil wegen wachsender Kränklichkeit, nach. Er verbrachte die letzten Jahre seines Lebens meist auf Reisen in Deutschland und Italien und starb am 20. August 1862 in Karlsbad. Mit E. F. Meyerheim theilt er die Vorliebe für eine höchst sorgfältige Durchführung des Details, welche an die Miniaturmaler erinnert. Ebenso eindringlich und sorgfältig war die Charakteristik seiner kleinen Figuren. Sein naiver ungekünstelter Humor wirkte stets unmittelbar und erfrischend. Das ängstliche Suchen nach gewaltsamen Witzen und geschraubten Antithesen lag ihm fern.

Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann, der Reformator der Illustration in der Jugendliteratur, wurde am 24. September 1807 in Brandenburg a. H. geboren. Als seine Eltern 1816 nach Düsseldorf übersiedelten, entwickelte sich in der Kunstatmosphäre der rheinischen Stadt das Talent des Knaben sehr frühzeitig, und schon mit 15 Jahren trat er, während er gleichzeitig die Akademie besuchte, als Zeichner in die Anstalt von Arnz und Winckelmann ein, die sich vorzugsweise mit dem Verlage von Bilderbogen und Jugendschriften beschäftigte. Als Winckelmann sich 1828 von Arnz trennte, um in Berlin den weit und breit bekannt gewordenen Jugendschriftenverlag zu gründen, folgte ihm Hosemann dorthin und entfaltete nun eine ungemein fruchtbare, in ihren pädagogischen Wirkungen höchst

Hosemann.

segsreiche Thätigkeit. Statt der früher üblichen, sinnlosen Karrikaturen belebte er die Kinderbücher mit Abbildern des realen Lebens, aus denen ein harmloser, lebenswürdiger Humor zum Herzen des Kindes sprach. So empfing die Seele der Kinder heitere Eindrücke, welche ihre Empfänglichkeit für die Erscheinungen des täglichen Lebens weckte und die Beziehungen zwischen der Welt des Märchens und der Wirklichkeit herstellten, anstatt ihre Phantasie zu erhitzen und mit falschen Vorstellungen zu erfüllen.

Diese zahlreichen Arbeiten, mit welchen er Jahr aus, Jahr ein den Weihnachtstisch der jugendlichen Lesewelt schmückte, liessen ihm noch die Zeit, seinen Zeichenstift auch ernsteren, für das erwachsene Publikum bestimmten Werken zu widmen. Er illustrierte E. T. A. Hoffmanns Werke, die Schriften von Jeremias Gotthelf, den „Renommisten“ von Zachariae, den „Münchhausen“, die „Geheimnisse von Paris“ u. a. m. Ende der dreissiger Jahre begann er auch, angeregt durch seinen Umgang mit E. F. Meyerheim und Elsholtz, die ersten Versuche in der Oelmalerei zu machen. Er fand auch als Maler ein Gebiet, welches er bald mit vollkommener Meisterschaft beherrschte. Er stellte sich auf keine hohe Worte, sondern schaute nur in dem kleinen Kreise seiner engeren Umgebung um sich. Aus dem Volke griff er seine Typen heraus und malte mit derbem Humor und frischer Unmittelbarkeit, was täglich auf der Strasse an ihm vorüberging: Schusterjungen, Droschenkutscher, Leierkastenmänner, Gemüseweiber, Guckkästner, Sandfuhrleute, Handwerker und Soldaten, damals als achtbare

und fleissige Leistungen nach Gebühr geschätzt, heute als treue Abbilder einer längst abgeschlossenen Epoche von hohem kulturhistorischen Werth. Wie Menzel der Maler des Preussenthums, ist Hosemann der Maler des vormärzlichen Berlin, welches noch alle Eigenthümlichkeit der krähwinklichen Kleinstädtereie mit dem erwachenden trotzigem, aber doch noch komischen Selbstbewusstsein der werdenden Grossstadt vereinigt. Das interessanteste dieser Bilder waren seine „Rehberger“, eine Gruppe jener fragwürdigen Gestalten, die ihren Namen von der Abtragung der Rehberge erhalten haben und die, „mit bebänderten Strohhüten geschmückt, während der Märzzeit unter Gesang an den mit Fahnen geputzten Rammen der Spree zu arbeiten pflegten, deren erhöhte Stimmung freilich mitunter zweifelhaften Ursprungs war und vom Weine der Zeitideen und von einem gewissen Wasser zugleich herrühren mochte“. 1854 führte er dem Publikum noch einmal eine Gesellschaft dieser Erdarbeiter bei ihrer Erholung vor. Während zwei Musikanten Trompete und Fiedel erschallen lassen, stampfen mehrere groteske Gesellen tanzend den kahlen Sandboden. Bedeutender war ein gleichzeitig ausgestelltes Bild, die „Kegelbahn“, an welchem man neben der Lebendigkeit, Wahrheit und Vielseitigkeit der Charakteristik die grosse Farbentransparenz rühmend hervorhob. Später schilderte er in harmloser Satire die Reize einer „Berliner Sommerwohnung“, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten „Berliner Fuhrwerke“, eines Sandwagens und eines Hundekarrens, die behagliche Würde „Berliner Biertrinker“ u. dgl. m. Was

Chodowiecki für das Ende des 18. Jahrhunderts, war Hosemann für einige Jahrzehnte des neunzehnten: ein beredter, scharf blickender Sittenschilderer, der zwar bisweilen auf die Abwege eines Hogarth gerieth, aber im Ganzen mit den grossen Niederländern, besonders mit Ostade, in enger künstlerischer Verwandtschaft schuf. Er war noch bis zu seinem Tode als Maler und Zeichner thätig. Noch auf der Kunstausstellung von 1874 sah man ein kleines Oelbild, der „kleine Wegelagerer“, und zwei Aquarelle von seiner Hand. Er starb zu Berlin am 15. Oktober 1875. —

Meyer
von Bremen.

Johann Georg Meyer, geb. in Bremen den 28. Oktober 1813, nach seiner Geburtsstadt „Meyer von Bremen“ genannt, besuchte die Düsseldorfer Akademie von 1833—1842. Sohn und Schadow waren vorzugsweise seine Lehrer. Nach kurzem Verweilen in der Meisterklasse bezog er ein Privatatelier und lag zwei Jahre lang der religiösen Malerei ob. Abraham mit Sarah und Hagar beim Untergang Sodoms, Elias in der Wüste und der Tod Mosis sind die Früchte dieser ersten Epoche. Dann wandte er sich der Genremalerei zu und erzielte auf diesem, seiner ursprünglichen Begabung mehr entsprechenden Gebiete eine ununterbrochene Kette von Erfolgen. Er zog sich den Kreis seines Schaffens weiter als Hosemann, indem er seine Stoffe aus dem Bauernleben in den hessischen, baierischen und schweizerischen Gebirgen nahm, in welchen er eifrige Studien gemacht hatte. 1852 siedelte er nach Berlin über, wo er noch gegenwärtig in schaffensfreudiger Thätigkeit lebt.

Wie Hosemann hat auch Meyer von Bremen die

Stoffe zu vielen seiner Bilder, deren Gesamtzahl sich einschliesslich der Aquarelle auf ca. 900 beläuft, aus der Kinderwelt entlehnt. Ihn zeichnet dieselbe Gemüthstiefe, derselbe harmlose, naive Humor und dieselbe treuherzige Unbefangenheit in der Auffassung und Wiedergabe des kindlichen Wesens aus. Aber er ist feiner, vornehmer als Hosemann und einer schwärmerischen Sentimentalität nicht abhold. Die letztere Art trat auf einem grossen, figurenreichen Genrebilde, „die Heimkehr der reuigen Tochter“ in den Schooss der Familie (1852), etwas störend in den Vordergrund. Die Schilderung einer dramatisch bewegten Scene ging überhaupt über den Umfang seiner Begabung hinaus. Deshalb gelangen ihm auch vorzugsweise Einzelfiguren, wie das „betende Kind“, „die fleissige Stickerin“, das „Mädchen am Seeufer“, am besten. Er verstand es, durch eine interessante Beleuchtung, indem er gewöhnlich die Figuren durch ein scharfes Licht vom Hintergrunde abhob, seinen Gemälden, die sich sämmtlich durch eine glatte, saubere Technik auszeichneten, einen erhöhten malerischen Reiz zu verleihen. Von seinen Familien- und Kinderbildern sind die besten und gemüthvollsten: „Blindekuhspiel“ (1852), „die Rückkehr des Landwehrmannes“, „Hausmütterchen“ (1854, Berlin, Nationalgalerie), „der Besuch des Grossvaters“, „Grossmutter und Enkelin“, „die Wöchnerin“. Noch im Jahre 1878 erschien ein herziges Kinderbild Meyers von Bremen auf der akademischen Kunstaussstellung „Willkommen!“, eine lustige Kinderschaar, die durch den Wald gelaufen ist und an einer Barrière jubelnd Halt gemacht

hat. Zeigte Hosemann eine grosse Verwandtschaft mit Ostade, so erinnert Meyer von Bremen in der Sauberkeit seiner Detailausführung und in seinem durchsichtigen, glatten, etwas gläsernen Kolorit an Dow und van der Werff. —

Dieffenbach.

Anton Dieffenbach, geb. zu Wiesbaden den 4. Februar 1831, kam als Kind mit seinen Eltern nach Strassburg und bildete sich anfangs dort, später in Paris unter Pradier zum Bildhauer aus. 1852—1855 war er in Wiesbaden thätig. Da ihn jedoch die Malerei mehr reizte als die Bildhauerkunst, ging er 1855 nach Düsseldorf, wo er bei R. Jordan seine Studien machte. 1858 ging er wieder nach Wiesbaden zurück, blieb dort bis 1863 und siedelte dann nach Paris über, von wo ihn erst der Krieg vertrieb. Nachdem er von 1870—1871 in der Schweiz gelebt, begab er sich nach Berlin, wo er noch gegenwärtig ansässig ist. — Wie Meyer von Bremen hat sich auch Dieffenbach das Bauern- und Kinderleben zu seiner Domaine erkoren und auch schon mehrere günstige Erfolge erzielt, freilich mehr bei dem Publikum, welches an derartigen mit der nöthigen Dosis von Humor behandelten Sujets immer Gefallen findet, als bei der Kritik, welche an der Flauheit des Kolorits und der Unsicherheit der Zeichnung Anstoss nahm. Eine figurenreiche Komposition aus dem Bauernleben, „der Tag vor der Hochzeit“, hat durch den Stich eine grosse Verbreitung gefunden, was sie übrigens auch dem Umstande verdankt, dass sie gewöhnlich von den Kunsthändlern mit einem Pendant von Knaus dem Publikum als passendes, höchst sinniges Hoch-

zeitsgeschenk empfohlen wird. Seit 1872 hat Dieffenbach regelmässig die akademischen Kunstaussstellungen beschickt. Aber seine anspruchlosen Genrebilder („der erste Ausgang“, „die vier Jahreszeiten“, „Glück in der Hütte“, „Leckerbissen“ [Berlin, Nationalgalerie], „Jugendfreunde“, „Nur Courage“) gingen ziemlich unbeachtet vorüber, bis er 1877 mit seinem „Brüderchen hierlassen!“ einen glücklichen Treffer zog. Ein Täufling soll zur Kirche getragen werden; aber an der Thür stellt sich dem Taufzuge ein unerwartetes Hinderniss entgegen. Zwei Kinder, aus Leibeskräften schreiend und weinend, suchen die Trägerin des jüngstgeborenen Brüderchens mit Gewalt zurückzuhalten. Wie aus den Kinderbildern E. F. Meyerheims sprach aus diesem Bilde ein gesunder, vollkräftiger Humor. Eine kräftigere Malerei und eine solidere Zeichnung unterstützte die Wirkung dieses glücklichen Wurfs, der dem Maler für den Augenblick eine verdiente Popularität erwarb. —

Seit dem Jahre 1874 gehört auch Ludwig K n a u s ,
Deutschlands grösster Genremaler, eines der Häupter der jüngeren Düsseldorfer Schule, der Berliner Malerschule an. Geboren am 10. Oktober 1829 in Wiesbaden, bezog er als 16jähriger Jüngling die Düsseldorfer Akademie, an welcher er sich besonders unter Sohns und Schadows Leitung 1845—1852 zum Maler ausbildete. 1852 ging er nach Paris, wo er acht Jahre, unterbrochen durch einen einjährigen Aufenthalt in Italien (1857—1858), lebte. In Paris drang er in die technischen Geheimnisse der modernen Pariser Schule ein und erreichte schnell eine Höhe

Knaus.

der Meisterschaft, welche mit den besten Franzosen rivalisiren konnte. Wie schnell er sich in Paris einen Namen erwarb, beweist der im Jahre 1855 erfolgte Ankauf eines kleinen Genrebildes von seiner Hand, „der Spaziergang“, für die Luxembourg-Galerie, und auch heute noch sind Knaus und Menzel die beiden einzigen deutschen Maler, vor denen die Franzosen einen bedingungslosen Respekt haben. In Paris entstanden jene figurenreichen Bilder, welche Knaus' künstlerischen Ruf auch in Deutschland begründeten, die „goldene Hochzeit“ (1858), die „Taufe“ (1859), der „Morgen nach der Kirchweih“. 1860 kehrte Knaus nach Deutschland zurück und, nachdem er ein Jahr in Wiesbaden verweilt, wohnte er von 1861—1866 in Berlin. Dann ging er nach Düsseldorf, wo er sich bis 1874 aufhielt. In diesem Jahre folgte er einem Rufe nach Berlin, wo er die Leitung eines der im Anschlusse an die Reorganisation der Akademie neu gegründeten Meisterateliers übernahm. Da nur die Zeit von 1874—1879 in den Kreis unserer Darstellung gehört, begnügen wir uns, die Titel der in der Zeit von 1870—1874 entstandenen Hauptbilder anzuführen: „Durchlaucht auf Reisen“, der „Leierkastenmann“, die „spielenden Schusterjungen“, „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ (1869, Berlin, Nationalgalerie), „Leichenbegängniß in einem hessischen Dorfe“ (1871), „das Gänse fütternde Mädchen“ und die „Berathung Hauensteiner Bauern“ (1872).

Die erste Arbeit, welche Knaus in Berlin vollendete, war ein religiöses Bild, allerdings nur dem Namen nach ein solches, da es keineswegs den Charak-

ter eines Andachtsbildes usurpirte. „Die heilige Familie“, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, — der heilige Joseph mit dem Esel im Hintergrunde rechts deutet diese Situation an — ist ein Genrebild so gut wie das „Kinderfest“ oder ein anderes der früheren, auf welchen Knaus die unbefangene Lust und die herzige Naivetät der Kinderwelt in bisher unerreichter Weise zu schildern wusste. Knaus hat sich mit diesem Bilde keineswegs auf ein ihm fremdes Gebiet gewagt. Die kleinen Engelsbübchen, die aus einer helleren Luftschicht des Himmels, von der sich ein Strahl auf die Madonna mit dem Kinde ergiesst, herabflattern, haben nichts mit jenen transscendentalen, altverständigen Cherubims zu thun, welche die italienischen Quattro- und Cinquecentisten zu malen liebten. Es sind derbe, pausbäckige, herzige Erdenkinder, deren dralle Glieder nur mit Mühe von den kleinen Flügeln in der Schwebe gehalten werden. Einer hat bereits die Erde erreicht und steht, die gefalteten Hände auf das Knie der Madonna gestützt, welche die schützende Hülle von dem schlafenden Kinde hebt, mit freudeverklärtem Angesicht anbetend da. Zwei seiner Kameraden schweben noch in der Luft, haben aber bereits den kleinen Gespielen im Schoosse der Madonna erblickt und breiten mit der Miene freudigen Erstaunens, die in geradezu köstlicher Naivetät ausgedrückt ist, die Aermchen aus. Ein halbes Dutzend anderer Engelsknäbchen rudert noch in höheren Regionen umher. Während breite Lichtmassen auf das holdselige, liebliche Antlitz der Madonna und auf das schlummernde Kind fallen, steht der Nährvater, der

andachtsvoll zu den Wundern des Himmels emporblickt, mit seinem treuen Thier in tiefem Schatten, der nur mässig von dem Beleuchtungscentrum erhellt wird. In der koloristischen Haltung an die Madonnenbilder Murillos erinnernd, trug die Knaussche Madonna in der Naivetät der Auffassung, in der ergreifenden Darstellung des sich offenbarenden Muttergefühls und in der Wärme der Empfindung einen spezifisch deutschen Charakter.

Zu gleicher Zeit mit diesem Bilde erschien auf der Ausstellung (1876) eine Wirthshausscene, „auf schlechten Wegen“, in welcher Knaus wiederum die erstaunliche Kraft und Tiefe seiner Charakteristik und die Schärfe seiner Beobachtungsgabe in reichstem Maasse entfaltete. Ein Bauer oder ländlicher Handwerker mit von Noth und Elend zeugenden Gesichtszügen hat sich mit dem Wirth und zwei anderen Zechkumpanen in der Schenke zum Würfelspiel hingesezt und wirft, vom Spielteufel gepackt, darauf los, ohne der Bitten und Thränen seines Weibes und seines Töchterchens zu achten, die eben eingetreten sind, um den gewissenlosen Familienvater an seine Pflicht zu mahnen. Rechts am Ende des Tisches sitzt ein verwachsener Tischlergeselle von mephistophelischem Aussehen, der den verhärmten Frauen höhnend seinen Becher bietet, neben ihm ein verwetterter Geselle mit widerlicher, raufboldhafter Physiognomie und, dem Beschauer den breiten Rücken kehrend, im Profil perdu, der dicke Wirth, der die geängstigten Frauen mit einer rohen Lache begrüsst. Im Vordergrunde des Zimmers bellt ein Hund den Ankömmlingen ent-

gegen, der durch sie von der Beschäftigung mit einer Partie Knochen abgelenkt worden ist. In allen Einzelheiten, im Beiwerk, besonders in einem messingenen Kessel, der auf der Diele liegt, zeigte sich die virtuose Technik des Düsseldorfer Meisters in ihrem vollsten Glanze. Hingegen begann sich in dem Fleishton der Figuren bereits eine konventionelle Manier zu verathen, welche der Natur schnurstracks zuwiderläuft. Der dicke Wirth hatte ein merkwürdiges, rosa-violettes Inkarnat und der Geselle ihm gegenüber einen lederfarbenen Teint, der in der Natur ebenso wenig vorkommt. Hier wie in dem leichenfarbenen Angesicht der Frau und dem rosigen Kinderantlitz war eine Uebertreibung zu erkennen, von der auch das nächste Bild des Meisters, „das widerspenstige Modell“ (1877), nicht freizusprechen war. Aber hier siegte am Ende der gleichsam aus allen Pinselstrichen mächtig hervorbrechende Humor über alle Bedenken. Ein junger Maler hat sich inmitten einer Kinderschaar auf einem Felde niedergelassen. Sein Skizzenbuch liegt aufgeschlagen auf den Knieen. Er will einen hübschen blonden Jungen zeichnen, den zwei ältere Gerährten herbeitransportiren. Aber der Kleine will nicht. Er fürchtet, es geht ihm an den Hals, und darum schreit er aus Leibeskräften Zetermordio. Ihn locken nicht die rothwangigen Aepfel, die ihm der Kunstjünger als Lockspeise hinhält; denn er sieht sie vor den Thränenbächen nicht, die seinen Augen entströmen.

Auf seinen jüngsten Genrebildern, die den Ruhm des Meisters in Paris — sie waren 1878 im deutschen Salon der Weltausstellung zu sehen — von neuem

befestigten, hat er sich auch im Kolorit wieder mehr der Natur genähert. Sowohl der alte Trödler, der in dem dumpfigen Lagerkeller seinen Enkel in die Geheimnisse des höheren Kleiderhandels einweiht, als das rothlockige Jüngelchen, welches triumphirend das erste im Hasenfellhandel verdiente Markstück in die Geldtasche steckt, waren Typen voll prächtiger, unmittelbarer Naturwahrheit.

In Knaus gipfelt die deutsche Genremalerei unseres Jahrhunderts. Ein Realist, der nach absoluter Treue in der Wiedergabe des Geschauten strebt, ein Psychologe von feinsten Beobachtungsgabe und von durchdringendem Scharfsinn weiss er auch die alltäglichsten Szenen durch die goldenen Strahlen seines Humors zu idealisiren und ihnen jenes höhere künstlerische Interesse zu verleihen, welches die Photographie der Wirklichkeit von dem aus eigener schöpferischer Initiative hervorgegangenen Kunstwerke scheidet. —

Unter den älteren Berliner Genremalern, die in
Wittich. Düsseldorf gelebt, ist auch Heinrich Wittich, geb. in Berlin im Jahre 1816, zu nennen. Nachdem er seine Studien auf der Berliner Akademie begonnen, setzte er sie in Düsseldorf unter Hübner fort und debütierte schon 1836 auf der Berliner Kunstaussstellung mit einem „Edelfräulein mit einem Falken“, einer halben lebensgrossen Figur, der Kugler „verschwimmende Sentimentalität, Mangel eines gesunden, innerlichen Lebens, matte Gebrechlichkeit der ganzen Erscheinung“ vorwarf, die aber um ihres eleganten, romantischen Kostüms und der klaren, glatten Färbung willen beim grossen Publikum unverdientes Glück

machte und mit einem Pendant „Edelknabe, ein Jagdgewehr auf der Schulter tragend“ (Schloss Babelsberg bei Potsdam) häufig kopirt und reproduziert wurde. Nach diesem frühen Erfolge hat Wittich, der auch manches nach Schadow und Blechen kopirte, nichts von sich hören lassen.

Wilhelm N e r e n z, geb. zu Berlin den 10. August 1804, gestorben daselbst den 23. Oktober 1871, machte seine ersten Studien noch bei W. Schadow in Berlin, bis dieser nach Düsseldorf ging. Dann war Nerenz einige Jahre als Restaurator an der kgl. Gemäldegalerie beschäftigt. 1833 ging er nach Düsseldorf zu Schadow und blieb dort bis 1836. Alsdann kehrte er nach Berlin zurück, wo er mehrere Genrebilder ganz in der süsslich-sentimentalen, romantischen Richtung der Düsseldorfer malte, welche dem Zeitgeschmacke vollkommen entsprachen und demnach begierig gekauft und reproduziert wurden. „Des Goldschmieds Töchterlein“ nach Uhland, „das Käthchen von Heilbronn“ und „ein junger Ritter beim Waffenschmied“ (Berlin, Nationalgalerie) waren seine bedeutendsten Arbeiten. Auf eine sorgfältige und koloristisch glänzende Behandlung der Stoffe richtete er sein besonderes Augenmerk.

Nerenz.

Ferdinand Friedrich Wilhelm W e i s s, geb. in Berlin am 10. August 1814, war anfangs Schüler der Berliner und später der Düsseldorfer Akademie, besonders W. v. Schadows. Auch er debütierte 1836 auf der Kunstaussstellung mit einem „Edelknaben, der einen Falken trägt“. Aus dem folgenden Jahre besitzt die Nationalgalerie ein kleines Genrebild: „Zwei

F. Weiss.

Frauen auf dem Altan eines Hauses in mittelalterlicher Stadt, die Heimkehr eines Ritters beobachtend“. In den vierziger Jahren kehrte Weiss wieder nach Berlin zurück und war als Genre- und Portraitmaler thätig. Er zeichnete auch einen Theil der Illustrationen zu der von seinem Bruder Hermann verfassten „Kostümkunde“. Besondere Verdienste erwarb er sich um das gesellige Leben des „Vereins Berliner Künstler“, dessen Präsident er von 1853 — 1858 gewesen war. Er starb am 23. Januar 1878 in Berlin.

Eine Geschichte der „Berliner Malerschule“ wäre unvollständig, wenn wir nicht in ihr der Bestrebungen gedächten, welche die Berliner Künstlerschaft im Laufe des von uns besprochenen Zeitraumes gemacht hat, um die vielen heterogenen Elemente der Berliner Künstlerrepublik durch ein festes Band zu vereinigen und zur Wahrung ihrer gemeinsamen Interessen zu veranlassen.

Verein Berliner Künstler.

Um die Mitte der dreissiger Jahre gründete der Marinemaler Wilhelm Krause eine Vereinigung jüngerer Künstler, die in einem Lokale in der Neuen Wilhelmsstrasse zusammentrat und der nach einander die Maler Ahlborn, Fielgraf, Hosemann, Ranspach, Völcker, Zick, Gätke, Hopfgarten, Schoppe u. a. angehörten. Ein Verein älterer Künstler war schon 1814 begründet worden. Doch scheint jene Vereinigung der jüngeren nicht lange bestanden zu haben, da sich bei Gelegenheit eines Fackelzuges, welchen die Berliner Künstlerschaft dem neu angekommenen Cornelius darbrachte, das Bedürfniss nach einem geselligen Mittelpunkte fühlbar machte. Am 19. Mai 1841 fand eine Versammlung

von jüngeren Künstlern im Atelier des Malers Rosenfelder statt, in welcher die Gründung eines Vereins beschlossen wurde. Zum Vorsitzenden wurde der Maler Pudor (gest. 1845), zum Schriftführer der Maler Haun gewählt. In der Vorrede zu einer Sammlung von Handzeichnungen Berliner Künstler, die 1877 unter dem Titel „Bausteine“ herausgegeben wurden, um den Fonds zum Bau eines Künstlerhauses zu verstärken, ist eine kurze Geschichte des Vereins enthalten, der wir die folgenden Daten entnehmen. Bis zum Jahre 1844 ziemlich lose gestaltet, nahm der Verein 1845 durch Einführung monatlicher Beiträge eine festere Form an. Die Zahl seiner Mitglieder wuchs von Jahr zu Jahr, die Ateliers der Mitglieder reichten zu seinen Versammlungen nicht mehr aus, und bald musste er seine Zuflucht zu öffentlichen Lokalen nehmen. Bis zum Jahre 1852 irrte er von einem Restaurant zum andern ruhelos umher. Dann erst gelang es ihm, im Saal eines Hofgebäudes in der Kommandantenstrasse einen dauernden Sitz zu finden, den er dreizehn Jahre lang inne hatte. Darauf siedelte er nach dem Englischen Hause in der Mohrenstrasse über. Die Nothwendigkeit, sich ein eigenes Heim zu gründen, trat immer dringender an den Verein heran, und er beschloss, um Erlangung der Korporationsrechte einzukommen, die ihm auch auf Grund eines neuen Statuts durch kgl. Kabinetsordre vom 9. Februar 1867 gewährt wurden. 1869 gelang es dem Verein, sich in dem Industriegebäude in der Kommandantenstrasse 77—79 eine Reihe von Räumlichkeiten für mehrere Jahre zu sichern, die ihm nicht bloss gestattete, sein

Sitzungs- und Versammlungslokal zu erweitern, sondern auch einen ziemlich geräumigen Saal für eine permanente Kunstaussstellung zu erhalten. Seit dieser Zeit hat der Verein, vornehmlich unter dem kräftig geführten Präsidium Karl Steffecks, einen grossen Aufschwung genommen, so dass er gegenwärtig circa 400 Mitglieder zählt. Gleichwohl hat er seine Fonds noch immer nicht so sehr erweitern können, um an den Bau eines eigenen Künstlerhauses denken zu können. Ein Versuch im Jahre 1875 und 1876, die erforderlichen Mittel durch eine Lotterie aufzubringen, missglückte, und da das Mäcenatenthum in grossem Maassstabe eine in Berlin unbekannte Erscheinung ist, dürfte sich der berechtigte Wunsch des „Vereins Berliner Künstler“, der sich so mannigfache und schwerwiegende Verdienste um die Hebung des Berliner Kunstlebens erworben hat, nicht so bald verwirklichen. Neben der Schöpfung einer permanenten Ausstellung, welche dem Berliner Publikum schon die erlesensten Kunstgenüsse geboten hat, rechnen wir zu seinen Verdiensten ganz besonders den bei der Staatsregierung gestellten Antrag, einen jährlichen Fond zur praktischen Förderung der bildenden Künste auszusetzen. Wenn die Regierung diesen Fond nur auf 25,000 Thaler jährlich bemass, so ist das nicht die Schuld des Künstlervereins, welcher vielmehr 150,000 Thaler beantragt hatte. —

Die Reihe derjenigen Berliner Maler, welche ihr koloristisches Können in Paris erweiterten, eröffnen zwei Schüler Kolbes, Bouterweck und Eybel. Friedrich Bouterweck, geb. um 1800 in Tarnowitz in

Bouterweck.

Schlesien, begab sich frühzeitig, nachdem er die Schule Kolbes durchgemacht, zu Delaroche nach Paris. Seine ersten Werke, die er noch als Schüler Kolbes ausstellte, eine „Spinnerin“ (1828), eine „Sibylle, durch eindringende Soldaten gestört“ und „Hagen und die Donaunixen“ (1830), fanden wenig Beifall. 1836 jedoch, als er von Paris aus vier Bilder nach Berlin schickte, „Tobias opfert die Leber des Fisches“, „Romeos Abschied von Julia“, eine „arabische Schildwache“ und „ein Mädchen, welches sein Haar aufflechtet“ zeigten sich bereits in vortheilhafter Weise die Einwirkungen der französischen Schule. Doch übertrafen die Genrebilder die historischen Kompositionen. Bouterweck kehrte nicht mehr nach Berlin zurück. Er nahm in Paris seinen bleibenden Aufenthalt, der nur durch Reisen nach Italien, Spanien, Schottland und dem Orient unterbrochen wurde, und starb daselbst am 11. November 1867. Von seinen späteren Gemälden fanden Isaak und Rebekka (1840), Jakob und Rahel (1844), die Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin (1848) und Karl der Grosse in Argenteuil besonderen Beifall.

Adolph Eybel, geb. in Berlin 1808, bildete sich ebenfalls bei Delaroche weiter aus, kehrte aber, nachdem er von Paris aus eine „Aehrenleserin“ 1836 als Probe seiner Fortschritte in die Heimath geschickt hatte, wieder nach Berlin zurück, wo er in der Folgezeit Lehrer an der Akademie und Professor wurde. Im Jahre 1846 errang er mit einem umfangreichen Historienbilde „der grosse Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin“ einen Erfolg, den er nachmals nicht

Eybel.

mehr in den Schatten stellte. Das Bild, im königl. Schlosse befindlich, zeichnet sich durch eine klare Komposition, durch Wärme des Kolorits und durch eine echt dramatische Auffassung und Behandlung des Vorgangs aus. Ein historisches Genrebild „Richard Löwenherz mit seinem Hofe dem Gesange Blondels lauschend“ erfreute sich nicht des gleichen Beifalls. In der neuen Schlosskapelle malte Eybel zwölf Reformatoren an den Pfeilern einer Nische. In den beiden letzten Jahrzehnten hat Eybel die künstlerische Produktion fast ganz aufgegeben und sich nur seinem Lehramt gewidmet. —

O. Heyden.

An der Spitze der jüngeren Generation, welche nach Paris wallfahrtete, steht Otto Johann Heinrich Heyden, geb. in Ducherow in Vorpommern am 8. Juli 1820. Er studirte anfangs Theologie, widmete sich aber 1843 dem Studium der Malerei, dem er an der Berliner Akademie unter Wach und Klöber oblag. 1847 ging er nach Paris in das Atelier Cogniets, in welchem er bis 1848 blieb. Er zeichnete sich hier so aus, dass er die Kunstmedaille erhielt. Von 1850—1854 lebte er in Italien, besonders in Rom und Sicilien. Einige Genrebilder und Landschaften („die heimkehrende Winzerin“, „das römische Forum“ u. a. m.) waren die Frucht dieses italienischen Aufenthalts. Auch malte er während desselben mehrere Bildnisse, welche seine entschiedene Begabung für das Portraitfach bekundeten. 1855 vollendete er eine grössere Komposition „Hiob, umgeben von seinen Freunden“, welche für das Museum in Stettin angekauft wurde. Seine ersten grösseren Erfolge erzielte

er auf der Ausstellung von 1856, auf welcher er mit einem männlichen Portrait, welches zu den vorzüglichsten der Ausstellung gerechnet wurde, mit „einer italienischen Schnitterin“, von „grossartiger Auffassung, warmer, klarer Färbung und poetischem Eindruck“, und mit einem grossen Historienbilde „die Stiftung der Universität Greifswald“ erschien. Die Scene des letzteren Bildes geht in der Nikolaikirche zu Greifswald vor sich und stellt den Augenblick dar, wo Herzog Wratislaw IX. dem vor dem Altare knieenden Bürgermeister Rubenow als rector magnificus die beiden silbernen Scepter, die Insignien der Macht, übergiebt. Heyden war Zögling der Greifswalder Universität gewesen und schenkte dieses Gemälde, dem man eine treue, lebensvolle Darstellung nachrühmte, bei Gelegenheit der Jubelfeier der Hochschule für ihre Aula. Er ward dafür zum Ehrendoktor promovirt. In der nächstfolgenden Zeit schuf er noch zwei grössere Historienbilder: Boguslaw X. auf seiner Wallfahrt nach Jerusalem von Seeräubern überfallen (Stettin, Museum) und Feldmarschall Schwerin in der Schlacht bei Prag (Berlin, kgl. Schloss). Nebenher war er als Portraitmaler mit wachsendem Erfolge thätig. Ein Bildniss des damaligen Prinzen von Preussen erfreute besonders durch seine Einfachheit der Auffassung und durch seine schlichte Wahrheit. Es erwarb ihm die Gunst des Prinzen in hohem Grade, und als 1866 der Krieg mit Oesterreich ausbrach, machte er den Feldzug im Hauptquartier des Kronprinzen mit. Mehrere figurenreiche Episoden aus der Schlacht bei Königsgrätz: „Der König reitet in den Nachmittags-

stunden über das Schlachtfeld“ (Berlin, Nationalgalerie), „die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl“, „das Eingreifen der II. Armee“ und „der König übergibt dem Kronprinzen den Orden pour le mérite am Abend auf dem Schlachtfelde“ beschäftigten den Künstler neben den Portraits von Bismarck und Moltke bis zum Jahre 1869. Bei aller historischen Treue in der Schilderung des Vorgangs, welche seine hohen Auftraggeber verlangten, wusste er durch eine klare und übersichtliche Komposition und durch ein kräftiges, wenn auch nüchternes Kolorit den künstlerischen Charakter seiner Schöpfung zu wahren und dieselbe über die bloße Illustration eines bedeutungsvollen Moments zu erheben. 1869 unternahm er eine Reise nach dem Orient, als deren erste Frucht der „Teppichbazar von Kairo“ schon 1870 auf der Ausstellung erschien. Später folgte noch ein „zweiter Bazar in Kairo“, „Strassenleben in Kairo“ und mehrere landschaftliche Darstellungen vom Suezkanal und den Nilufern. Kann Heyden hinsichtlich der Pracht und Wärme des Kolorits mit den ersten Orientmalern Berlins, mit W. Gentz und G. Richter, nicht wetteifern, so haben seine Darstellungen orientalischen Lebens doch wegen der treuen und ungeschminkten Wiedergabe des Gesehenen einen gewissen ethnographischen Werth.

Den deutsch-französischen Krieg machte Heyden beim Generalkommando des fünften Armeekorps mit. Eine lebensvolle Darstellung des „Besuchs des deutschen Kaisers bei den Verwundeten in der Nationalgalerie von Versailles“ reihte sich würdig den Gedenkblättern

an, welche Heyden den Ereignissen der grossen Zeit von 1866—1871 gewidmet hat. — Auf der Kunstausstellung von 1878 erschien eine grosse mythologische Komposition „Apollo mit den Musen und Grazien“ in den Wolken schwebend, welche der Künstler zugleich für den Vorhang des neuen Posener Stadttheaters verwerthete. Einer solchen Aufgabe, welche eine freie, schöpferische Phantasie erfordert, war Heyden, dessen Stärke in der Auffassung und treuen Wiedergabe des realen Lebens liegt, nicht gewachsen. Auch seinem schweren, ins bräunliche spielenden Kolorit gebricht es an der Leichtigkeit und Flüssigkeit, die für derartige ätherische Stoffe nothwendig ist. Dagegen zeigte das ungemein distinguirte Portrait einer Dame in schwarzem Kleide, die sich, zum Ausgehen bereit, den Handschuh anzieht, auf derselben Ausstellung den geistvollen Maler wieder auf seiner Höhe. Von origineller, reizvoller Auffassung — die Dame war unter Lebensgrösse dargestellt und sah ausnahmsweise aus, als ob sie nicht wüsste, dass sie portrairt wird — zeichnete sich das Bildniss auch durch eine grosse Zartheit und kühle Vornehmheit des Tones aus. —

Vielleicht der begnadetste Künstler Berlins, das bevorzugte Schoosskind des Erfolges, eine künstlerische Persönlichkeit von seltener Harmonie ist Gustav Karl Ludwig Richter, geboren in Berlin am 31. August 1823. Schüler der Berliner Akademie lernte er die Anfänge seiner Kunst bei E. Holbein und ging dann nach Paris, wo er sich von 1844 bis 1846 aufhielt und besonders im Atelier von Leon Cogniet thätig

Gustav Richter.

war. Cogniet, der das Glück hat, zwei der bedeutendsten Bildnissmaler der Gegenwart, Leon Bonnat und Gustav Richter, zu seinen Schülern zu zählen, ist auf letzteren von grösstem Einfluss gewesen. Er war kein Künstler voll genialer, himmelanstürmender Kraft, sondern nur ein mühsam gestaltendes, nachschaffendes Talent, dem aber die Schönheit über alles ging. Bei vollstem Realismus in Form und Farbe, die er vornehmlich durch das Studium des Orients zu ungewöhnlicher Pracht und Reichthum ausgebildet hatte, hielt er an diesem Evangelium unverbrüchlich fest. Als Richter nach Paris kam, hatte Cogniet eben mit seinem Gemälde „Tintoretto am Todtenbette seiner Tochter“ einen grossen Erfolg errungen. Ein ähnliches Bild sollte auch den Ruhm seines deutschen Schülers begründen. Nachdem sich der junge Maler noch drei Jahre in Italien, besonders in Rom, aufgehalten, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er bei den Wandmalereien im Neuen Museum Beschäftigung fand. Nach den Entwürfen R. Müllers führte er im Saale des nordischen Museums drei von den Friesbildern aus: Baldur, die Walküren und Walhalla, in welchen er bereits, nicht zum Vortheile seiner Mitarbeiter an der Ausführung, seine eminenten koloristischen Fähigkeiten verwerthen konnte. Schon vorher, 1852, war er auf der akademischen Kunstausstellung mit einem Damenportrait erschienen, welches alle übrigen weiblichen Bildnisse der Ausstellung in den Schatten stellte. In demselben Jahre hatte sich Richter auch an den Transparentgemälden, welche der Unterstützungsverein der Künstler seit 1844 all-

jährlich um die Weihnachtszeit unter Gesangsbegleitung dem Publikum vorzuführen pflegte, mit einer Auf-
erweckung der Tochter des Jairus betheiligt. Die
Komposition gefiel dem Könige derartig, dass er dem
Künstler den Auftrag gab, dieselbe in grossem Maass-
stabe in Oel auszuführen. Das Gemälde, welches im
Jahre 1856 vollendet wurde und sich gegenwärtig,
vom Kaiser überwiesen, in der Nationalgalerie befindet,
wurde dem Publikum zum ersten Male auf der Kunst-
ausstellung der Akademie sichtbar und rief einen En-
thusiasmus hervor, der nur mit demjenigen zu ver-
gleichen ist, mit welchem vierzehn Jahre früher die
Belgier aufgenommen worden waren. All' die tech-
nischen Errungenschaften der modernen französischen
Schule fanden sich hier zum ersten Male in einem
deutschen Bilde vereinigt, welches zugleich in seiner
Auffassung und Charakteristik der heiligen Figuren
sich ganz auf den Boden der modernen religiösen
Anschauung stellte. In bewusstem Gegensatz zu dem
dogmatisch-theologischen Standpunkte eines Cornelius
und Overbeck löste Gustav Richter, wohl nicht un-
beeinflusst von der Straussschen Darstellung Christi
als des Idealmenschen, aus der Erzählung des Evan-
gelisten Markus den allgemein menschlichen Kern
heraus und rückte so das Wunder des göttlichen Arztes
dem menschlichen Empfinden in unmittelbare Nähe.
Kam Richter so auf der einen Seite der halbrationa-
listischen Religionsanschauung der grossen Masse der
Gebildeten entgegen, so huldigte er auf der anderen
Seite rückhaltslos dem Schönheitsbedürfniss, welches
glücklicherweise eben diese Menge noch beseelt. Die

Realität der modernen Auffassung gab sich nur in der fleissigen, naturalistischen Durchbildung der Einzelformen kund. In der Farbe und in der Beleuchtung schlug Richter dagegen jene romantische Stimmung an, welche noch, Gott sei Dank, in jedem unbefangenen, frisch empfänglichen Herzen einen starken Widerhall findet. So sehr man auch über die Romantik spotten mag, sie bildet doch einen der schönsten und darum auch unveräusserlichsten Züge des germanischen Geistes. Und dass sie gerade innerhalb der Berliner Künstlerschaft, in diesem nüchternen, witzigen Berlin, zu allen Zeiten feste Wurzeln gefasst hat, diese Beobachtung gehört zu den erhebendsten Momenten in der Geschichte der Berliner Malerschule.

Richters „Auferweckung der Tochter des Jairus“ ist nicht frei von jenem theatralischen Anstrich, welcher allen modernen Historienbildern und am meisten denen der Pariser Schule eigenthümlich ist: die Art, wie der Heiland mit vorgerücktem linken Fusse und erhobenen Händen das Auferstehungswort spricht, hat etwas vom Pathos der Bühne, von dem Effekte des lebenden Bildes. Wie sehr der Maler daneben auch zarter, inniger Empfindungen Herr ist, zeigt die meisterhafte Darstellung des jungfräulichen Kindes, welches langsam die Augenlider, auf denen noch eben ein schwerer Bann gelegen, öffnet, während das Leben allmählig in die Adern zurückkehrt. Die weisse Haut des Angesichts, die von dem rosigen Schimmer des von neuem pulsirenden Blutes leicht belebt wird, das fein geschnittene Gesicht und die dunklen, träumerischen Augen, die wundervoll zart modellirten Hände und

Arme und die bei aller Tiefe und Gluth doch duftige und zarte Färbung — das alles sind Merkzeichen, die später für die künstlerische Individualität Richters charakteristisch wurden. Es ist nach dem Gesagten begreiflich, dass das Gemälde in München und Düsseldorf, wo man noch an eine strengere, mehr kirchliche Auffassung biblischer Scenen gewöhnt war, geringeren Beifall fand als bei den Berlinern, welche den Künstler enthusiastisch feierten. Allen voran ging der Künstlerverein, welcher nach alter schöner, aber seit lange nicht mehr geübter Sitte dem Gefeierten zu Ehren im November 1856 ein Fest veranstaltete.

In demselben glücklichen Jahre brachte Richter ein weibliches Portrait, Kniestück in Lebensgrösse, zur Ausstellung, welches Friedrich Eggers damals als die Krone aller Portraits der Ausstellung bezeichnete. „In diesem Werke,“ sagte derselbe, „steht die Technik auf einer Höhe, dass man nicht von ihr reden muss: sie dient in edelster Weise nur dem Zwecke, ein klar und rein in sich ruhendes Menschenbild im unvergänglichen Lichte der Kunst verklärt zu zeigen.“ Diesem Grundsatz ist Gustav Richter bis auf den heutigen Tag, 23 Jahre lang, treu geblieben, und 23 Jahre lang wiederholte sich, sobald ein weibliches Bildniss von Richter auf einer akademischen Ausstellung zu sehen war, dasselbe Urtheil: die Krone der Ausstellung. Und wenn man heute ein Bildniss von seiner Hand als unübertrefflich bezeichnete, so fand man zwei Jahre darauf zu seiner Ueberraschung, dass auch über dem scheinbar vollendetsten noch ein höheres steht. In unablässigem, mühevолlem Ringen

strebt der scheinbar so mühelos schaffende Künstler rastlos vorwärts, und Dank dieser rastlosen Selbstkritik ist er bisher noch immer der gefährlichen Klippe der Manierirtheit aus dem Wege gegangen.

Nachdem Richter 1858 noch ein zweites Transparent für die Weihnachtsausstellung „Moses mit den Gesetzestafeln“ gemalt hatte, erhielt er 1859 vom Könige Max von Bayern den Auftrag, den „Bau der ägyptischen Pyramiden“ für das Maximilianeum in München zu malen. Er begab sich, um Studien für dieses Bild zu machen, 1861 nach Aegypten, von wo er mit reich gefüllten Mappen zurückkehrte, deren Inhalt er neben der Ausführung seines grossen Werkes allmählig in kleineren Oelbildern, Aquarellen und Zeichnungen entleerte. Von den Zeichnungen ist ein Theil in dem gegenwärtig bei Hallberger in Stuttgart erscheinenden Prachtwerke über Aegypten von G. Ebers in Holzschnitt reproduziert worden. Dreizehn Jahre hat der Maler gebraucht, bis sein grosses Werk der Vollendung herangereift war, und dieser lange Zeitraum ist sicherlich nicht ohne Einfluss auf den Gesamtcharakter des Bildes geblieben. Wir haben keine einheitliche historische Komposition vor uns, keine Gruppierung und Unterordnung der Nebenhandlung um und unter eine Haupthandlung, überhaupt keine Handlung im dramatischen Sinne, sondern eine Sammlung einzelner Figuren und Szenen, die den Eindruck einer glänzenden Theaterdekoration mit lebenden Bildern machen. Das theatrale der modernen Historienmalerei tritt auf diesem Bilde am deutlichsten zu Tage, aber doch nicht bis zu dem

Grade, dass die Bewunderung einer koloristischen Leistung, wie sie bis 1872 in Berlin noch nicht zu Tage getreten ist, dadurch beeinträchtigt worden ist. Aus den Trümmern des alten Aegyptervolkes, wie es noch heute in einigen verkommenen Rassen fortlebt, rekonstruirte er jenes gewaltige Volk von Despoten und Sklaven, das die kolossalen Steinhäufen im Wüstensande aufthürmte. Sein farbiger Pinsel belebte die verblichenen Gewänder und Schmuckgegenstände, welche die Gräber herausgegeben haben, mit altem Glanze, und der Himmel und die glühende Sonne des heutigen Orients gaben die Lichtmassen her, die sich in den mannigfaltigsten und feinsten Abstufungen über die figurenreiche Komposition ergossen. Jede Figur an sich ist eine sorgfältige Studie nach der Natur, die wie ein Einzelbild behandelt ist und als solches betrachtet sein will. Mit ungeheurem Fleiss ist aus einer Reihe von farbigen Steinen ein glänzendes Mosaikbild ohne Gleichen zusammengesetzt worden.

In dem Mangel dramatischer Kraft liegt die Grenze, welche der Begabung des ausserordentlichen Mannes gezogen ist. Er theilt diesen Mangel mit vielen seiner hervorragendsten Kunstgenossen, einen Mangel, der vielleicht mehr im Zeitcharakter als im Charakter des Einzelnen begründet ist. Bei allem Idealismus in Farbe und Form haftet auch Richter ein gewisser kritischer, realistischer Zug an, der die Schwingen seiner Phantasie an ihrer vollsten Entfaltung hemmt. Darum wandte er sich auch mit Vorliebe der Einzelfigur, insbesondere dem Portrait zu. Seine

„Aegypterin“, seine „Odaliske“, sein „neapolitanischer Fischerknabe“, drei Brustbilder unter Lebensgrösse, haben seinen Namen populärer gemacht als der mühevollen Aufbau der ägyptischen Pyramiden. Richter wurde bald der bevorzugte Portraitmaler unserer Aristokratie. Keinem zweiten gelang es so, die Noblesse der Erscheinung und den Adel des Geistes formell und koloristisch zu einem gleich harmonischen Ausdruck zu bringen. Der Schmelz seines Kolorits weiss der Dame der Aristokratie einen leicht sentimental, schwärmerischen Anflug zu geben. Er weiss die vornehme Blässe des Teints bis in die feinsten Farbennüancen, eine marmorglatte Haut, durch welche die blauen Adern durchschimmern, mit einer Feinheit, einer Delikatesse wiederzugeben, wie wir sie nur noch bei einem älteren Meister, bei Palma vecchio, finden. Freilich passirt es dem Künstler bisweilen, dass er in dem Bestreben, das Fleisch allzu durchsichtig und perlzart zu gestalten, in das Extrem verfällt und dass ein Gesicht unter seinen Händen entsteht, das wie aus Glas geblasen oder wie aus Porzellan gebrannt aussieht. Indessen sind das nur vereinzelte Fälle, welche die künstlerische Bedeutung des Meisters nicht trüben. Das Portrait der Fürstin von Carolath, das auf der Berliner Ausstellung von 1872 sensationelles Aufsehen erregte, hielt man bis 1878 für die Perle seiner Frauenbildnisse. In diesem Bilde — die Dame ist in ganzer Figur und in einer weissen Toilette vor dem Kamine sitzend dargestellt — hat der Maler mit spielender Leichtigkeit die schwierigsten Farbenprobleme gelöst: der blüthenweisse Teint

des schönen Angesichts und der klassisch geformten Arme, die getreu einer bezaubernd schönen Natur nachgebildet sind, dominirt siegreich über den Schnee des leichten Gewandes. Auf der Ausstellung von 1878 erschien jedoch das Bildniss der Gräfin Karolyi, der Gattin des ehemaligen österreichischen Botschafters in Berlin, welches alle früheren Schöpfungen Richters in den Schatten stellte. In ihm fassen sich die künstlerischen Qualitäten des Meisters zu einem glänzenden Gesamtbilde zusammen. Die Dame, in Lebensgrösse bis ungefähr zu den Knien dargestellt, war mit einem dunkelgrünen Seidenkleide mit gleichfarbigem Ueberwurf von gepresstem Sammet bekleidet. Der herzförmige Ausschnitt des Ueberwurfs war mit breiten weissen Spitzen garnirt, welche die Brust und einen Theil der Schultern bedeckten. An der linken Schulter war eine halb erblühte Rose befestigt. Sie stützte den schönen Kopf etwas nachdenklich mit der unbehandschuhten Linken leicht auf einen mit braunem, gepresstem Leder überzogenen Sessel, dessen steife, alterthümliche Form mit der schlanken, graziösen Gestalt der Gräfin pikant kontrastirte. Auf der Lehne des Sessels lag ein rother Sammetpelz auf, den die Gräfin mit dem Ellenbogen festhielt. Das andere Ende des Pelzes, das um den Rücken geschlagen war, hatte sie mit der Linken gefasst, die in einem feinen grauen Handschuh steckte. Den Kopf bedeckte ein schwarzer, breitkrämpiger Hut mit einer grossen weissen Feder, unter welchem das leicht gekräuselte, hellbraune Haar auf die Stirn herabfiel. Die Gestalt hob sich in vollkommen plastischer Rundung von

einem dunkelgrauen, ungemein fein abgetönten Hintergrunde ab. Das Arrangement des Bildes war vielleicht zu gesucht; man merkte eben, dass es arrangirt war. Aber das Auge des Beschauers wurde durch die Nebendinge, so wunderbar sie auch, besonders der sammtene Ueberwurf mit seinen eingepressten Blumen, gemalt waren, von dem herrlichen Kopfe nicht abgelenkt. Das Antlitz war mit einer unvergleichlichen Zartheit modellirt und mit einem goldigen Glanze übergossen, der sich mit dem Rosenroth der Wangen zu einer bezaubernden Wirkung vermählte. Das Portrait der Königin Luise in ganzer Figur, welches auf der Kunstaussstellung von 1879 erschien, übertrifft an Zartheit des Tons noch das eben geschilderte Bildniss. Wie ein Stern aus dunkler Nacht hebt sich die leuchtende Gestalt der Königin, welche im weissen, am Saume mit Gold gestickten Gewande und mit einem schwarzen, hermelinbesetzten Sammetmantel bekleidet die Stufen der Vorhalle des Charlottenburger Schlosses hinabsteigt, von einem schwarz bewölkten Himmel ab und wie symbolisch glänzt der Stern auf ihrem Diadem. Es ist eine ideale Verkörperung des Schutzgeistes der preussischen Nation, eine fast überirdische Erscheinung, welche Richter durch einen Farbenreiz von unbeschreiblicher Zartheit verklärt hat.

Gustav Richter ist bisher meist in der glücklichen Lage gewesen, nur schöne Frauen, charakteristische oder geistig bedeutende Männerköpfe und hübsche Kinder zu malen. Es mag sein, dass ihm von dieser nur dem Kultus der Schönheit gewidmeten Thätigkeit eine leichte Neigung zum Idealisiren zu eigen gewor-

den ist. Aber dieser Neigung opfert er nur unwesentliche Züge, die nicht bestimmend für den Charakter der darzustellenden Persönlichkeiten sind. Vor seinen Bildern hat man dasselbe Gefühl, wie vor den Portraits eines Holbein, eines van Dyck: man möchte darauf schwören, dass sie ähnlich sind, auch wenn man die Originale nicht kennt, weil man in den klar und offen dargelegten Zügen wie in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen glaubt und den Charakter des Urbilds mit leichter Mühe erkennt. Die vornehme Einfachheit seines malerischen Vortrags streift nie an die süssliche Eleganz unserer Modemaler. Die Form bleibt ihm immer die Hauptsache; sie geht ihm niemals unter pikanten, malerischen Effekten verloren.

Dass dem Künstler über dem vornehmen Zug seines Wesens nicht die Kunst scharf und präzise zu charakterisiren abhanden gekommen ist, beweist das Portrait einer Bankiersfrau, welches auf der Kunstausstellung von 1876 zu sehen war. Mit grösster Feinheit, nicht ohne leise Ironie, wusste er im ganzen Habitus der Dame, im Arrangement, in ihrer Pose die gesellschaftliche Sphäre zu kennzeichnen, der sie angehört. Es lag auch eine gewisse Vornehmheit in ihr, aber es war die angelernte Vornehmheit der Geldaristokratie.

Nicht geringeres Glück machte Richter mit männlichen Portraits, deren charakteristische Eigenthümlichkeiten jedoch nicht über äussere Noblesse, über persönliche Lebenswürdigkeit und elegante Ritterlichkeit hinausgehen. Als Muster dieser Gattung seines künst-

lerischen Schaffens gilt das Portrait des Fürsten von Pless in der kleidsamen Uniform eines königlichen Oberstjägermeisters, welche dem Maler Gelegenheit bot, seine koloristischen Mittel zu entfalten, aber doch nicht bis zu dem Grade, dass die Wirkung des geistvollen Kopfes und der meisterhaft gemalten Hände dadurch beeinträchtigt wurde. Weniger gelingt dem Künstler dagegen die Wiedergabe des Kraftvollen und Heldenhaften. In dem Portrait des Kaisers Wilhelm, welches Richter für das Kasino des Breslauer Kürassieroffizierkorps gemalt hat, ist die herzegewinnende Lebenswürdigkeit des ritterlichen Helden am meisten zu Ausdruck gekommen, die historische Persönlichkeit in ihren charakteristischen Eigenschaften aber bei weitem nicht so erschöpft worden, wie es z. B. in dem koloristisch viel tiefer stehenden Reiterbilde Camphausens geschehen ist. Ein Brustbild des Kaisers, welches den Monarchen im Hauskleide darstellte (1877), d. h. so weit von einem solchen bei Kaiser Wilhelm die Rede sein kann, mit aufgeknöpftem Uniformrock und in weisser Weste, zeigte die hervorstechendsten Charakterzüge des greisen Herrschers noch deutlicher als jenes lebensgrosse feierliche Bildniss in der Galauniform der Kürassiere. Im Jahre 1878 hat Richter auch die deutsche Kaiserin portrairt.

Um das Bild eines von seltenen Erfolgen gekrönten Schaffens zu vervollständigen, erwähnen wir noch die beiden gemüthvollen Familienbilder von der 1874er Ausstellung, den Maler, der seinen als Bacchus herausstaffirten Knaben zum Fenster hinaushebt, und

seine schöne Gattin mit einem jüngeren Kinde, zwei koloristische Meisterwerke, die auf der Pariser Weltausstellung von 1878 mit dem Portrait der Fürstin von Carolath den Ruhm des grossen Cognietschülers, der allein neben F. Bonnat Stand hält, verkündeten. —

Rudolf Friedrich Henneberg, geboren in Braunschweig den 13. September 1825, widmete sich auf den Wunsch seiner Familie von 1845—1848 dem juristischen Studium in Göttingen und Heidelberg und arbeitete nach Beendigung desselben als Auditor am Stadtgericht seiner Vaterstadt bis 1850. Dann liess sich der künstlerische Drang, der den Riss zwischen der Beschäftigung Hennebergs und dem seine Seele füllenden Ideal immer grösser machte, nicht länger zurückhalten. Sein Vater gab nach, und Henneberg ging, vom Zufall geführt, zunächst nach Antwerpen, dessen berühmte Akademie damals unter der Leitung von Gustav Wappers stand. Dort begann er ein regelrechtes akademisches Studium, ohne dass jedoch die belgische Malerschule einen Einfluss auf ihn gewann. 1851 ging er mit Gustav Spangenberg, den er in Antwerpen kennen gelernt hatte, nach Paris, wo er in das Atelier von Couture eintrat. Er blieb in demselben jedoch nur wenige Monate, da seiner romantischen, auf das Ideale gerichteten Sinnesart das äusserliche Treiben in Coutures Atelier nicht behagte. Eine vom Direktor der Nationalgalerie, Dr. Jordan, 1877 veranstaltete Ausstellung des gesamten künstlerischen Nachlasses Hennebergs gab uns die Gelegenheit, umfassende Einblicke in den Entwicklungsgang eines Künstlers zu thun, dem es

Henneberg.

gelang, der Strömung seiner Zeit kräftig entgegenzuarbeiten und mit Gemälden phantastisch-romantischer und allegorischer Richtung ungewöhnliche Erfolge zu erringen. Wir sahen, wie der junge Maler, nachdem er Coutures Atelier verlassen, sich eifrig dem Studium der tonangebenden Pariser Meister hingab und in ein förmliches Kreuzfeuer zwischen die Schule von Decamps, Diaz und Couture gerieth. In zahlreichen Studien und Skizzen, zum Theil landschaftlichen Inhalts, gaben sich diese Einflüsse deutlich zu erkennen, und sein erstes Gemälde, mit welchem er in Braunschweig den Ausweis für seinen Künstlerberuf liefern wollte, „badende Studenten“, steht koloristisch ebenfalls ganz auf dem Boden der französischen Schule, wenngleich es in der Zeichnung den Bildungsgang Hennebergs noch nicht verleugnen konnte. Während eines kurzen Aufenthalts in Braunschweig stiess er beim Studium der deutschen Klassiker auch auf Bürgers Balladen, und das wild-phantastische Element derselben zog ihn so mächtig an, machte in seinem Innern verwandte Saiten so stark erklingen, dass er nach seiner Rückkehr nach Paris eine grössere Komposition nach Bürgers Ballade „der wilde Jäger“ begann, die er im Jahre 1856 vollendete, und die ihm auf der Pariser Ausstellung die goldene Medaille erwarb. Henneberg hatte inzwischen eifrig Rubens studirt, dessen Einfluss sich in der malerischen Haltung des „wilden Jägers“ und in der echt dramatischen Konzeption vortheilhaft zu erkennen gab. Während er die lebhaften Töne der Lokalfarben durch einen bräunlichen Grundton zu einer düstern,

dem geheimnissvoll-phantastischen Charakter des Ganzen entsprechenden Harmonie zusammenstimmte, hatte er zu gleicher Zeit den fruchtbarsten Moment erfasst, indem er den wilden Jäger mit seinem Tross und seiner Meute auf der Fährte des Hirsches in ein Kornfeld einbrechen lässt, dessen Besitzer sich mit seiner Tochter angstvoll flehend dem Rasenden entgegenwirft. Die Vorarbeiten zu dieser figurenreichen Komposition, die sich in der Nationalgalerie befindet, — er hat sie später noch zweimal wiederholt — veranlasste Henneberg, sich eingehend mit dem Studium des Pferdes zu befassen. Zog ihn in seinen grösseren Arbeiten die wilde Romantik des Reiterlebens an, so fand er nebenher noch die Zeit, in realistischen, aus dem Leben gegriffenen Episoden Reiter- und Jägerlust zu schildern, und derselbe Meister, der im „wilden Jäger“ und in der „Jagd nach dem Glück“ einen tief tragischen, fast dämonischen Ton anschlug, traf hier ebenso glücklich den Ton eines frischen, unbefangenen, sich gelegentlich auch bis zur urwüchsigen Derbheit steigernden Humors. Die „Hasenjagd“ aus dem Jahre 1859 zeigte den Künstler bereits als vollendeten Virtuosen der Zeichnung, der nicht bloss als Pferdemaler eine hervorragende Stellung beanspruchen durfte, sondern auch in dem sich in der Luft überschlagenden, von zwei Hunden verfolgten Hasen ein zeichnerisches Bravourstück lieferte.

Nachdem er mit dem „Verbrecher aus verlorener Ehre“ nach Schiller (1860, Berlin, Nationalgalerie) der französischen Schule Valet gesagt, begab er sich 1861 nach Italien und zwar zunächst nach Venedig,

wo er einen längeren Aufenthalt nahm und u. a. den „Tempelgang Mariä“ und das „Martyrium des heiligen Petrus“ nach Tizian kopirte. So sehr ihn aber auch die koloristischen Reize der Venetianer gefangen nahmen, die strengen Zeichner des Quattrocento, Sandro Botticelli, Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli, gewannen dennoch einen stärkeren Einfluss auf ihn, der allmählig die koloristische Richtung seiner ersten Epoche in den Hintergrund drängte. Als er 1863 nach Paris zurückkehrte, war diese Umwandlung bereits vollzogen. Er fand in Paris keine Befriedigung mehr und ging nach München, wo er bis 1865 blieb. Dann siedelte er nach Berlin über, und hier entstand in zweijähriger mühevoller Arbeit sein Hauptwerk: „die Jagd nach dem Glück“, welche den Namen des Meisters zum gefeiertsten der Kunstausstellung von 1868 machte. Es ist bezeichnend, dass diese mächtig ergreifende, nachhaltig anregende, aber mehr den Verstand als das Herz beschäftigende Komposition, wie zwölf Jahre früher Richters „Tochter des Jairus“, gerade in Berlin so ungetheilten, begeisterten Beifall fand, während man sie in München und Köln geradezu ablehnte, in andern Hauptstädten Deutschlands doch kühler behandelte. Henneberg huldigt in derselben jener akademischen Richtung, welche seit Wach und Begas in Berlin feste Wurzeln gefasst hatte und nur, jedoch ohne ihren ursprünglichen Charakter zu verändern, allen koloristischen Revolutionen der neueren Malerei gefolgt war, jener akademischen Richtung, welche den ernsten Stil der grossen Italiener des Cinquecento, Lionardo und Raffael, Andrea del Sarto

und Giulio Romano, huldigt und die am Ende das sicherste Bollwerk gegen den Ansturm des ideen- und formlosen Naturalismus bildet ¹⁾).

Die zahlreichen Vorarbeiten zur „Jagd nach dem Glück“, welche auf der Ausstellung von 1877 in der Nationalgalerie zu sehen waren, gewährten einen tiefen Einblick in das ernste, unablässige Ringen und Streben eines Künstlers, dessen eigentliche Grösse erst nach seinem Tode richtig gewürdigt worden ist. Anfangs liess er den Tod auf das Pferd des bethörten Reiters aufsitzen, welcher den gleissenden Schätzen der auf einem Rade ihm voranschwebenden Glücksgöttin nachjagt, und dieser Gedanke reifte so weit aus, dass er ihn in einem grossen Karton in Kreide und Kohle ausführte. Dann trennte er beide Gestalten von einander und liess den Tod auf eigenem Pferde neben dem verzweifelten Reiter einherjagen. Als die Komposition sich bereits in einem ziemlich vorgerückten Stadium befand, fügte er erst die auf der Brücke liegende Jungfrau ein, die als die Geliebte des Reiters zu deuten ist, über welche der Verblendete hinwegstürmt. Die Durchbildung der Form, die Reinheit der Zeichnung und die Klarheit der Komposition waren augenscheinlich die Hauptziele Hennebergs, als er die „Jagd nach dem Glück“ schuf. Das Kolorit war ihm hier nur ein nebensächlicher Faktor, der nur in soweit in Betracht kam, als er die Grundstimmung des Ganzen unterstützen sollte. Für sich be-

¹⁾ H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. 1877. R. Henneberg S. 367 ff.

trachtet erscheint das Kolorit hart, trocken und gläsern. Aber indem es sich bescheiden der Zeichnung und Formengebung unterordnet, wirkt die gewaltige Wucht der echt dramatischen, meisterhaft einheitlichen Komposition um so stärker und nachhaltiger. Hennebergs „Jagd nach dem Glück“ ist, wenn nicht alle Anzeichen trügen, vielleicht gerade ihres stark angegriffenen, symbolisch-allegorischen, aber Jedermann verständlichen Charakters wegen eines der wenigen Bilder unserer Zeit, welche ihre Zeit überdauern werden.

Im Jahre 1871 vollendete Henneberg eine liebevolle Idylle, welche er „Märchen“ nannte: ein reich gekleidetes Edelfräulein ruht vor Sonnenuntergang träumend im Walde, und ein Vögelchen, welches vor ihr auf einem Zweige sitzt, hält der sinnenden Maid im Schnabel einen Ring entgegen. Dem Gegenstande entsprechend erfreute das anmuthige Bild durch ein lebhaftes, klares, sonniges Kolorit, welches fortan auch alle übrigen Schöpfungen Hennebergs auszeichnete. Gleich als ob er wieder die Nothwendigkeit spürte, sich durch ein Erzeugniss seines kräftigen Humors von der sentimental-phantastischen Stimmung befreien zu müssen, liess er dem „Märchen“ die „polizei-widrigen Gestalten“ folgen, ein Kleeblatt verlumpter Galgenbrüder, welches im Gefühl seiner momentanen Unbescholtenheit auf staubiger Landstrasse an einem französischen Gensdarmen vorüberwankt, der von seinem Pferde herab höchst missvergnügt den Vagabunden nachschaut. Der grossen Zeit von 1870 und 1871 zollte er seinen künstlerischen Tribut in drei Ge-

mälden, welche auf der Kunstaussstellung von 1872 zu sehen waren. Das erste derselben, „die erlöste Germania“, zeigte den Fürsten Bismarck als modernen Ritter Georg, der das Ross der „erlösten Germania“, nachdem er den Drachen getödtet und sie in den Sattel gehoben, am Zügel führt. Die Verbindung der historischen Persönlichkeit, die in vollster Realität wiedergegeben war, mit einer symbolischen Idealgestalt, sowie die dekorative Behandlung der Malerei beeinträchtigten wesentlich den Erfolg. Was dem Künstler auf der „Jagd nach dem Glück“ in so vollkommener Weise gelungen war, die Verschmelzung realer und phantastischer Elemente, entzog sich in diesem Bilde seiner genialen Kraft, welche die spröden Faktoren einander nicht zu amalgamiren vermochte. Dagegen fanden die beiden anderen zusammengehörigen Kompositionen, die Heimkehr siegreicher Krieger und ihren Empfang durch festlich gekleidete Jungfrauen in Kostümen des 16. Jahrhunderts darstellend, ungetheilten Beifall. Sie waren Bestandtheile eines Cyklus von Wandgemälden, acht an der Zahl, auf welchen die Liebesgeschichte eines Jägers, der Abschied von seinem Mädchen, die Rückkehr aus dem Felde und die Heimführung der Braut in reizvollen und anmuthigen Zügen geschildert war. Die Gemälde, in Wachsfarben auf Leinwand ausgeführt, dienen zum Schmuck eines Zimmers in der Warschauer Villa in Charlottenburg.

1873 ging Henneberg nach Rom, wo er bis Ostern 1875 verweilte. Schon während seines ersten römischen Aufenthalts hatte er sich in die Natur und

in das Volks- und Thierleben der Campagna vertieft und namentlich eingehende Pferdestudien gemacht, die ihm bei seinen grossen Kompositionen so trefflich zu Statten kamen. Er hatte schon damals mehrere kleinere Genrebilder gemalt, welche Herren und Damen aus der römischen Gesellschaft, von berittenen Campagnolen geführt, auf einem Spazierritte durch die Ebene darstellten. Der feinsinnige Naturfreund, der sich von jeher mit Vorliebe in die Reize und Eigenthümlichkeiten einer Landschaft versenkt hatte, konnte auf diesen Bildern, da sich das landschaftliche Element weit über die Bedeutung des Hintergrundes erhob, seine landschaftlichen Studien verwerthen. Wenn das Auge des Kenners sich an der meisterhaften Wiedergabe der edlen Racepferde erfreut, die zu dem kleinen struppigen Thier des Campagnolen einen charakteristischen Gegensatz bilden, so weilt das Auge des Naturfreundes gern auf der fein durchgebildeten Landschaft, welche den Charakter der Campagna so vollkommen erschöpft. Solch' eine grössere „Campagnalandschaft mit einer Reitergesellschaft“, im Hintergrunde das Albanergebirge, malte er für den Major Flinsch in Bonn, ein Bild von feinsten Charakteristik und reichster Lebenswahrheit, ausgezeichnet durch eine zarte Färbung von vollkommener Harmonie. Es war zugleich seine letzte Arbeit, die vollendet aus seinen Händen hervorging. Zu Ostern 1875 kehrte er nach Braunschweig zurück, in der Absicht, den folgenden Winter wieder in Rom zuzubringen. Hier aber befiel ihn ein schweres Drüsenleiden, welches, im Anfang nicht in seiner vollen Gefährlichkeit erkannt, seine Rückkehr in die Vater-

stadt nöthig machte, wo er am 14. September 1876 starb. Mit ihm verlor die Kunst einen Jünger, der in unermüdlich eifrigem, heissem Streben nach den höchsten idealen Zielen rang, einen Künstler, der vielleicht berufen war, unserer Zeit einen neuen klassischen Stil zu schaffen. —

Von einem gleich innigen, idealen Streben wie Henneberg wird auch August Jakob Theodor von Heyden, geb. in Breslau den 13. Juni 1827, be-
seelt, der sich noch später als jener der Malerei widmen konnte. Er war der Sohn des Dichters Friedrich von Heyden, der sich vorzugsweise durch die romantisch-epische Dichtung „das Wort der Frau“ einen ehrenvollen Namen in der deutschen Literatur erworben hat. Da Heydens Vater der innersten Neigung seines Sohns nicht entgegen kam, entschloss sich dieser 1848 zum Studium des Bergfachs. Als Bergbeamter kam er später nach Istrien, wo die grossartige Natur seine künstlerisch veranlagte Phantasie mächtig anregte und von wo er auch Venedig besuchte. Nach seiner Rückkehr in die Heimath wurde er zuerst Betriebsbeamter in Oberschlesien und dann Verwaltungschef der Bergwerke des Herzogs von Ujest. Im Jahre 1859 trat jedoch durch eine glückliche Fügung des Geschicks in seinen persönlichen Verhältnissen ein derartiger Umschwung ein, dass er seinem bisherigen Berufe Valet sagen und endlich dem Drange seines Herzens folgen konnte. Er machte zuerst einen Zeichnenkursus bei Professor Holbein durch und trat dann in Karl Steffecks Atelier, in welchem er sich zum Maler ausbildete. 1861 begab

A. v. Heyden.

er sich nach Paris, wo er unter Gleyre und Couture studirte. Seine erste selbstständige Komposition war ein Altarbild für die Kirche zu Dudweiler, eine „hl. Barbara, die Schutzpatronin der Bergleute, welche einem im Schacht verunglückten Bergmann die Sterbesakramente bringt“ (1864). In ihrer romantisch-poetischen Auffassung kündigte sie schon die Richtung an, in welcher Heyden die Hauptfolge seiner späteren Zeit erzielen sollte. Mit seiner künstlerischen Thätigkeit ging gleich von Anbeginn ein fleissiges Studium des deutschen Mittelalters und der deutschen Renaissance Hand in Hand. Heyden versenkte sich so tief und so innig in den Geist dieser Zeiten, dass seine Genre- und Historienbilder, deren Stoffe aus der deutschen Vorzeit gewählt waren, „eine betende Nürnbergerin mit ihrem Knaben“ (1866), „Luthers Zusammentreffen mit Frundsberg vor seinem Eintritt in den Wormser Reichstag“ und „Volksmenge vor der Schlosskirche in Wittenberg“ nach Anschlag der Thesen ob ihrer ungewöhnlichen Auffassung willen sogar allgemeines Befremden erregten, weil sie der herkömmlichen Anschauungsweise in ihrer realistischen, jedes Pathos vermeidenden Schlichtheit direkt widersprachen. Erst allmählig brach sich die Ueberzeugung Bahn, dass die Auffassung A. v. Heydens durchaus von echtem historischen Geiste getragen sei. Dass Heyden sich um das Studium der Kostümwissenschaft grosse Verdienste erworben hat, ist schon oben bei einer andern Gelegenheit kurz angedeutet worden. Hier mag noch so viel hervorgehoben werden, dass Heyden, obwohl Romantiker mit Leib und Seele,

dennoch auf seinen Schöpfungen mit wahrhaft diplomatischer Treue auf absolute Echtheit der Kostüme hält und niemals auch nur das geringste Stück zu Gunsten malerischer Wirkung der Wahrheit opfert. Vielfach als Illustrator, auch für Jugendschriften, thätig, suchte er in den weiteren Kreisen des Volks und der Jugend den Sinn für das Charakteristische und Historische zu erwecken und heranzubilden. Doch ist diese wissenschaftliche, sozusagen kritische Thätigkeit weit entfernt, die Schwingen seiner Phantasie zu lähmen. Liegt doch auch in dieser Begeisterung für die germanische Vorzeit ein starker romantischer Zug, den Heyden in seiner gesamten künstlerischen Thätigkeit nirgends verleugnet. Dem Probleme nachstrebend, welches Goethe im zweiten Theile seines Faust als das ideale Ziel der modernen Kunst aufgestellt hat, sucht auch Heyden den germanischen Geist mit der hellenischen Klassicität zu inniger Harmonie zu verschmelzen, eine Vermählung der Romantik mit der Antike anzustreben, welche Goethe in dem Ehebunde Fausts und Helenas symbolisirt hat.

Die erste Frucht dieses Strebens war eine umfangreiche Komposition für den Vorhang des Berliner Opernhauses „Arion auf den Meereswogen“ (1868), eine herrliche Verkörperung der Macht des Gesanges. Der leierspielende Sänger, in Gestalt und Habitus seinem schützenden Gotte nachgebildet, aber aus dem göttlichen Urbilde ins menschliche übersetzt, durchschneidet auf einem Delphin die Fluthen, aus welchen die Bewohner des Meeres, Seecentauren und Nereiden, emporsteigen, um den ungewohnten Klängen zu lauschen.

Von links her kommt der Gott des Meeres auf seinem Gespann herangebraust, und aus den Lüften schwebt die schaumgeborene Aphrodite hernieder, eine Frauengestalt von wunderbarer Schönheit, in einen weissen Schleier gehüllt, der die feinen, zarten Körperformen hindurchscheinen lässt. Ein festlicher Akkord klingt wie jubilierend durch die ganze Komposition und erfüllt die zahlreichen Figuren mit frischestem Leben. Seinem schönheitsdurstigen Künstlergeiste stellte fortan die Darstellung des unverhüllten weiblichen Körpers eine Reihe von Aufgaben, die er mit ungewöhnlichem Geschick, mit vollendeter Grazie und in einer so reinen keuschen Auffassungsweise löste, dass seine Frauengestalten an die hehre Reinheit und die unnahbare, jeden frivolen Gedanken fern haltende Hoheit der Antike erinnern. So konnte er selbst ein so heikles Thema, wie die Werbung der französischen Gesandten um Prinzessin Clemence nach einer provençalischen Erzählung, mit Glück durchführen, ohne auch nur leise an Frivolität zu streifen. Aus den Vorhängen ihres Bettes tritt die Prinzessin in unverhüllter Schönheit den Abgesandten des Königs von Frankreich entgegen, die kaum ihre prüfenden Blicke zu dem herrlichen Frauenbilde zu erheben wagen, von dessen tadellosen Reizen sie ihrem Gebieter Bericht erstatten sollen. Die treffliche Zeichnung, die zarte Modellirung, die feine malerische Behandlung und die sonstigen koloristischen Vorzüge des Bildes legten zugleich einen vollgültigen Beweis ab, dass der Künstler mit eisernem Fleisse alles eingeholt hatte, was sein verspätetes Eintreten in die künstlerische

Laufbahn ihn hatte versäumen lassen, und dass er mit vollkommener Souverainetät alle technischen Mittel seiner Kunst beherrschte. In die Jahre 1870 bis 1872 fallen noch einige kleinere Genrebilder: „Märchen“, ein Sänger am Meer, dem eine Nereide lauscht, „Festmorgen“, die Schmückung eines Altars durch eine Frau und einen Knaben in der Tracht des 16. Jahrhunderts (Berlin, Nationalgalerie), „der Angler“ (Berlin, beim Staatsminister Dr. Friedenthal), „Glückliche Zeit“ und „Siesta“. Im Jahre 1871 malte er auch eines der Velarien für die Siegesstrasse, den „Reichsfrieden“ symbolisirend. 1872 vollendete er den „Walkürenritt“, der 1873 auf der Wiener Weltausstellung erschien und den Ruhm des phantasievollen Romantikers auch in weiteren Kreisen begründete. Die gewaltigen Ereignisse von 1870 und 1871 gaben die äussere Veranlassung zu diesem mächtig ergreifenden Werke. Aus dem verwirrenden Kriegsgetümmel der Gegenwart flüchtete sich der Geist des Künstlers in die sagenhafte Vergangenheit, er suchte der Verherrlichung der Heldengrösse einen idealen Ausdruck zu verleihen und fand ihn in dem Siegespreise, welchen der Glaube der alten Germanen ihren glorreich gefallenen Helden ausgesetzt hat. Das Gemälde zeigt ein weites Schlachtfeld, über welches sich die Schatten des Abends gelagert haben. Im Hintergrunde brennt noch ein einsames Gehöft, die Flammen werfen ihren falben Schein über den blutgetränkten Leichenacker. Da saust es durch die Luft herbei auf weissen Rossen. Zwei Walküren, ernste Jungfrauen von erhabener Schönheit, lassen ihren Schlachtgesang ertönen, um

die gefallenen Helden aus dem Todesschlaf zu erwecken. Liebevoll beugt sich die eine der Töchter Odins zu einem todwunden Krieger herab, der sich mühsam aufrichtet. Das tödtliche Geschoss hat ihn mitten in die Brust getroffen, und er ist demnach würdig, den Kuss der Walküre zu empfangen und in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen zu werden, die in dem goldenen Saale Walhalls hausen. Die andere Schwester stürmt mit erhobenen, ausgebreiteten Armen vorwärts, Umschau zu halten unter den Gefallenen. Feuer sprüht aus den Nüstern der Rosse, und Thau und Nebel fliegt von ihren Hufen herab. Leuchtend heben sich die nackten Körper der Götterjungfrauen von dem silbernen Glanz ihrer Rosse ab, und mächtig klingt die tragische Stimmung des Ganzen aus düsteren, gedämpften Farbentönen wieder.

Eine „Leucothea“, welche dem mit den Fluthen ringenden Odysseus erscheint und ihm ihren Gürtel reicht, ein Gemälde von klarer, harmonischer Färbung und von seltenem Liebreiz und Adel der Formen, war für die akademische Ausstellung von 1874 bestimmt, kam aber dem Publikum nicht zu Gesicht, weil die Jury, mit diesem ihrem Urtheil isolirt dastehend, gegen die nackte Gestalt der Meeresgöttin moralische Bedenken äusserte. Nachsichtiger war sie 1876 und 1877, als der Künstler in ersterem Jahre die lebensgrosse, gleichfalls unbekleidete Gestalt eines mittelalterlichen Märtyrers auf dem Scheiterhaufen und im nächsten einen „Oedipus vor der Sphinx“ ausstellte. Seine reifste Schöpfung bot uns die Ausstellung von 1878. Sie behandelte wiederum ein

romantisches Thema, zufälligerweise dasselbe, welches Henneberg in den letzten Monaten seines Lebens beschäftigt hatte, den todbringenden Hochzeitsritt des „Herrn Olof“. Herder hat in seinen „Stimmen der Völker“ eine alte dänische Ballade mitgetheilt, die nachmals Goethe so mächtig ergriff, dass sie ihm seinen Erlkönig inspirirte. Der junge Herr Olof reitet zur Nachtzeit über das Moor, um Gäste zu seiner Hochzeit zu laden. Da naht sich ihm die Tochter des Erlkönigs mit ihren Elfen und wirbt um seine Liebe. Den echt dramatisch pulsirenden Dialog, den die alte Ballade von der werbenden Elfe mit dem auf Tod und Leben dahinjagenden Ritter führen lässt, hat Goethe genau nachgebildet. Auch dem Maler ist es gelungen, den dämonischen Zug, der die Ballade durchweht, auf seinem Gemälde, welches auch ohne das Gedicht verständlich ist, zum ungeschmälerten Ausdruck zu bringen. Nur unterwärts von einem weissen, langhinwallenden Schleier bedeckt, dessen Enden sich in den Nebel verlieren, schwebt die schlanke Gestalt der Elfe, gespenstisch und wesenlos wie ein Nebelstreif, über dem rabenschwarzen Rosse Olofs und streckt in liebendem Verlangen die Hand nach dem Ritter aus, der mit entsetzensvollen Mienen zu ihr emporschaut. Sein weiter rother Mantel flattert über seinem Haupt und bildet so einen effektvollen Hintergrund für den zarten Oberkörper der Elfe und ihren ausgestreckten Arm. Das Pferd jagt mit verhängtem Zügel über das Moor, kaum dass seine Hufe die Spitze des Schilfs berühren. Weisser Schaum fliesst aus seinem Maule, die Nüstern dampfen, und

unter dem Brustriemen schäumt der Schweiss. Dem Pferde vorauf springt die Dogge des Ritters in mächtigen Sätzen. Ein kleiner Elf, ein finsterer Geselle mit seltsam dämonischem Blick und einem grünen Flammenkranz im buschigen Haar, berührt schon den Hals des Hundes, als wollte er sich auf seinen Rücken schwingen und den tollen Ritt mitmachen. Vorn schweben über einem kleinen Gewässer, über welches Olofs Ross eben hinwegsetzt, zwei andere Dämonen und eine zweite Elfe in Schleiergewändern, ebenfalls mit grünen Flämmchen in den Haaren, mit welchen der Maler in sehr geistreicher und anschaulicher Weise die Irrlichter personificirt hat.

Seine letzte Schöpfung „Tschionatulander und Sigune“ nach dem Titurel (1879 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung) schloss sich seinem Inhalte nach seinen Hauptwerken an: dem in den Kampf ziehenden Helden enthüllt Sigune auf seine Bitte die Schönheit ihres Körpers.

Mit dieser Schilderung ist Heydens künstlerische Thätigkeit noch nicht erschöpft. Auf wiederholten Reisen in Italien hatte er die klassische Monumentalmalerei eingehend studirt, und in Berlin fand er Gelegenheit, die Ergebnisse seiner Studien praktisch zu verwerthen. Im Keller und in der Thurmhalle des Berliner Rathhauses, im Moltkezimmer des Generalstabsgebäudes, im Admiralsgartenbade und in der Kuppel der Nationalgalerie führte er Wandmalereien aus, die sich durch schwung- und geistvolle Composition wie durch Farbenfrische in gleicher Weise auszeichnen. In der sinnvollen Darstellung des Thier-

kreises in der Kuppel der Nationalgalerie konnte sich der klassisch-romantische Zug seines Geistes wieder von seiner günstigsten Seite zeigen. Ausserhalb Berlins ist Heyden auch thätig gewesen. In Breslau hat er den Festsaal des Kornschen Hauses mit Wandmalereien geschmückt, und 1879 hat er den Auftrag erhalten, zwei grosse Wandgemälde historischen Inhalts im Saale des Schwurgerichts in Posen auszuführen. Endlich hat er Entwürfe für Glasfenster und für kunstgewerbliche Gegenstände geliefert. Das poetische Talent des Vaters hat sich übrigens auch auf den Sohn vererbt. Zu Weihnachten 1878 gab A. v. Heyden zwei phantasievolle, durch wundervolle Naturschilderungen ausgezeichnete Bergmannsmärchen, unter dem Titel „Aus der Teufe“ heraus, die er mit anmuthigen Illustrationen versehen hatte, von denen der für die grössere Ausgabe bestimmte Theil auf der 1879er Ausstellung zu sehen war.

Wilhelm Karl Gentz, einer der ersten Orientaler der Welt, wurde am 9. Dezember 1822 in Neu-Ruppin geboren. Er besuchte anfangs die Berliner, später die Antwerpener Akademie, empfing jedoch seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise in Paris, wo er mit Unterbrechungen von 1846 bis 1852 unter Gleyre und Couture studirte. Auf grösseren Studienreisen nach Spanien und Marokko (1847), nach Egypten (wohin er später noch fünf Mal zurückkehrte), Nubien und Kleinasien erweiterte er seinen Gesichtskreis und gewann eine entschiedene Vorliebe für das morgenländische Sittenbild, welches er fortan mit steigendem Erfolge kultivirte. In der Farben-

Gentz.

und Sonnengluth des Südens bildete sich sein Kolorit zu ungewöhnlicher Kraft und sattem Glanze aus, so dass Gentz heute selbst den brilliantesten und effektvollsten Koloristen der französischen Schule nicht nachsteht. Für die Besucher der Pariser Weltausstellung von 1878, auf welcher die ersten Orientaler aller Schulen vertreten waren, musste es sich vielmehr als unzweifelhaftes Ergebniss herausstellen, dass keiner von ihnen allen Farben- und Lichteffekten des Südens mit gleicher Virtuosität gerecht wird wie Wilhelm Gentz, dass keiner von ihnen das ethnographische Detail so sicher beherrscht und keiner so tief in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der morgenländischen Völker eingedrungen ist wie er.

Als er mit Bildern aus dem orientalischen Leben im Anfang der fünfziger Jahre auf den Berliner Ausstellungen erschien, fand sein Genre noch keineswegs allseitiges Verständniss. Selbst ein Mann wie F. Eggers konnte sich mit der „gemeinen Wirklichkeit“, welche eine „Sklavenverkaufsscene im Hofe eines Sklavenmäklerhotels zu Assuan“ bot, nicht versöhnen und verlangte zum mindesten die Einführung eines das Herz ergreifenden „Motivs“, eine schöne, trauernde Gefangene, oder eines „versöhnenden Moments“. Noch weniger Gnade fand vor seinen Augen ein religiöses figurenreiches Bild „das Gastmahl Christi beim Pharisäer Simon“ (1854), welches sich in der malerischen Behandlung an Paul Veronese, in der Auffassung der Typen an Horace Vernet anlehnte. Ebenso geringen Beifall wie dieses Bild, welches in die Klosterkirche von Neu-Ruppin kam, fand eine zweite religiöse Kom-

position „Christus unter den Pharisäern und Zöllnern“ (städtisches Museum in Chemnitz). Die Zeit war für die unbefangene Würdigung dieser realistischen Darstellungsweise noch nicht reif.

Gentz fuhr inzwischen fort, seine gesammelten Studien in farbenreichen Bildern auszuführen, wobei er auf den landschaftlichen Theil eine besondere Sorgfalt verwendete. Die landschaftliche Scenerie und die Figuren schlossen sich stets zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Ein „Sklaventransport durch die Wüste“, das „Lager der Mekkakarawane“, das „Gebet der Mekkakarawane“, „Begegnung zweier Karawanen in der Wüste“ waren die wichtigsten seiner Bilder aus den sechziger Jahren. Eine „Nillandschaft“ mit Flamingos und andern Wasservögeln bei Abendbeleuchtung (1870) gab in tief empfundener Weise die wunderbar poetischen, geheimnissvollen Reize des heiligen Stromes wieder, während ein „Märchenerzähler bei Kairo“ uns wieder in das lärmende, malerische Volksleben des Orients versetzte. Die Ausstellung von 1872 zeigte ebenfalls drei Genrebilder „Todtenfest bei Kairo“, „eine Dorfschule in Oberegypen“ und einen „Schlangenbeschwörer“, die sich gleichmässig durch ihr glänzendes Kolorit wie durch die feine und scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers und durch eindringliche Charakteristik auszeichneten.

1873 unternahm Gentz eine Reise nach Palästina, Syrien und der Türkei, um dort die Lokalstudien für eine grosse, figurenreiche Komposition zu machen, welche den „Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem“ (1869) darstellen sollte. Dieses Gemälde,

die Krone seiner Schöpfungen, erschien auf der Ausstellung von 1876 und ging in den Besitz der Nationalgalerie über. Vor allen übrigen Bildern sicherte sie den Ruhm des genialen Meisters, der in ihr eine Pracht des Kolorits und eine sonnige Gluth entfaltete, die vordem in der Malerei schwerlich erreicht worden ist. Selbst die Werke des berühmten italienischen Orientmalers Pasini, die bei aller Virtuosität in den Lichteffekten auf eine sorgfältige und plastische Durchbildung des Figürlichen verzichten und immer einen etwas skizzenhaften Eindruck machen, halten neben dieser aussergewöhnlichen Leistung keinen Stand.

Die prächtige Gestalt des Kronprinzen in lichtblauer Dragoneruniform, um die ein weisser Burnus flattert, hoch zu Ross an der Spitze eines glänzenden Gefolges, in welchem die bunte europäische Uniform mit den malerischen Trachten der Beduinen wechselt, bildet den Mittelpunkt des von Licht förmlich überflutheten Gemäldes. Der Zug bewegt sich von einer sich leicht senkenden Anhöhe herab, von der sich dichte Staubwolken herunterwälzen und die Menge im Hintergrunde halb verhüllen, durch das spalierbildende Volk unter Vorantritt einer Truppenabtheilung mit wehenden Fahnen nach der Stadt, deren Thore, Mauern und Thürme im Hintergrunde sichtbar werden. Alles Volk neigt sich vor dem Königssohne nach orientalischer Sitte bis zum Boden; riesige Palmenzweige wehen ihm ein freudiges Willkommen entgegen. Rechts vom Beschauer hält eine weisse Gestalt auf einem Esel: aus dem weissen Zeuge blickt der Kopf

des Malers, der die imposante Scene in seinem Skizzenbuche fixirt. Der phantastische Aufzug in seiner unvergleichlichen Farbenpracht, beleuchtet vom intensivsten Sonnenlicht, gemahnt uns an ein Märchen aus Tausend und einer Nacht, in dessen geheimnissvollen Reiz die abendländische Kultur, repräsentirt durch den Erben eines mächtig aufblühenden Reiches, hineinragt.

Auf dieses umfangreiche Gemälde folgte 1877 ein kleines Genrebild „ein Koranspruch als Heilmittel“: eine sieche, schwermüthige Maid, die sich zu einer nubischen Hexe begeben hat, um ihre zauberkräftigen Mittel zu gebrauchen, und 1879 eine figurenreiche Schilderung aus dem Volksleben Algiers. — Gentz hat sich auch mit zahlreichen Zeichnungen an dem Hallbergerschen Werke über „Egypten“ betheiligt, welche zu den vornehmsten und werthvollsten Zierden des Buches gehören. —

Bernhard Plockhorst, geboren am 2. März 1825 in Braunschweig, widmete sich 1850 in München, wo er sich besonders an Piloty anschloss, der Malerei, nachdem er bis dahin in Berlin und Dresden die Lithographie betrieben hatte. 1851 ging er nach Paris, wo er ein Jahr lang unter Couture studirte. 1854 unternahm er eine Studienreise nach Holland, Belgien und später nach Italien, wo er besonders in Venedig längere Zeit verweilte. Dann liess er sich in Leipzig und später in Berlin nieder, wo er mehrere biblische Stoffe in grösseren Kompositionen behandelte und nebenher erfolgreich als Bildnissmaler thätig war. Das erste religiöse Bild, mit welchem er die öffent-

Plockhorst.

liche Aufmerksamkeit fesselte, war „Maria und Johannes vom Grabe Christi zurückkehrend“. Man rühmte an diesem Bilde, das sich von allem konventionellen Stile fern hielt, „ergreifende Wahrheit und Tiefe der Empfindung“. Dieses Gemälde, wie die beiden nächst ihm vollendeten „die Ehebrecherin vor Christus“ und „Mater dolorosa“ kamen in die Galerie Löwenstein nach Moskau. In den Jahren 1861 — 1863 schuf Plockhorst sein Hauptwerk „den Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam des Moses“ (Köln, Wallraf-Richartzmuseum), welches er bis heute noch nicht wieder übertroffen hat. Nach einer Erzählung des Talmud machte der Satan, als der Herr den Erzengel Michael herabsandte, um Moses von der Erde abzurufen, Ansprüche auf den Sterbenden wegen des Mordes, den dieser einst im Zorne gegen einen Egyptianer begangen hatte. Aber der Erzengel hielt den Satan mit seinem flammenden Schwerte fern, und Himmelsboten trugen den Leichnam Mosis zur ewigen Seligkeit empor. In meisterhaft klarer und abgerundeter Komposition hat der Künstler diese Scene, den Kampf der lichten Gewalten über die Mächte der Finsterniss, veranschaulicht, mit einem Kolorit, welches in seiner Tiefe und Gluth an Rubens erinnert. Zu der hehren ernsten, lichtübergossenen Jünglingsgestalt bildet der scheu im Halbdunkel zurückweichende Fürst der Hölle einen wirksamen Kontrast, der durch die fein abgewogenen Lichteffecte noch verstärkt wird. Die idealistische, von der akademischen Schablone sich fern haltende Auffassung, welche dieses Genrebild auszeichnete, hat Plockhorst später nicht mehr

erreicht, weder in dem Altarbilde für den Dom zu Marienwerder „Christi Auferstehung“, noch in drei religiösen Bildern aus den siebenziger Jahren „Christi Abschied von seiner Mutter“, „Christus auf dem Wege nach Emmaus“ und „Christus erscheint der Maria Magdalena“. Die letzteren lassen in hohem Maasse Tiefe und Innigkeit der Erfindung vermissen und suchen dafür durch eine gezierte, salonmässige Auffassung der heiligen Gestalten zu wirken, die zwar dem Geschmack des grossen Publikums entspricht, aber auf eine tiefere Charakteristik verzichtet. Das flaue und süssliche Kolorit harmonirte mit dieser oberflächlichen Auffassungsweise. Zwei Genrebilder aus dem alten Testament „Aussetzung des Moses“ und „Aufindung desselben durch die Pharaonentochter“ erfreuten zwar durch ein tieferes, satteres Kolorit, litten aber sonst an derselben konventionellen Manier.

Im Jahre 1866 folgte Plockhorst einem Rufe als Professor an die Kunstschule in Weimar, gab jedoch diese Stellung schon 1869 wieder auf und kehrte nach Berlin zurück, wo er eine umfassende Thätigkeit als Portraitmaler entfaltete. Zwei lebensgrosse Portraits des Kaisers und der Kaiserin in ganzer Figur (Berlin, Nationalgalerie) gehören zu seinen gediegensten Leistungen auf diesem Gebiete. Seine bravourmässige, breite, malerische Behandlungsweise verleiht seinen Bildnissen auch dann noch einen koloristischen Reiz, wenn es ihnen an Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik fehlt. —

Gustav Adolf Spangenberg, geboren in Ham- G. Spangenberg.
burg den 1. Februar 1828, ging 1849 nach Ant-

Rosenberg, Berliner Malerschule.

werpen, wo er sich, ohne engeren Zusammenhang mit der Akademie, anderthalb Jahre lang ausbildete. 1851 begab er sich nach Paris, besuchte einige Monate lang das Atelier Coutures, an dem er ebensowenig wie sein Freund Henneberg Gefallen fand, und dann ein Jahr lang das des Bildhauers Triqueti, wo er den Grund zu seiner strengen, fast herben Formensprache legte. Obwohl er bis zum Jahre 1857 in Paris blieb, gewann die koloristische Richtung der Franzosen fast gar keinen Einfluss auf ihn. Er vertiefte sich vielmehr in das Studium der Meister der deutschen Renaissance, besonders Dürers und Holbeins, und lebte sich allmählig so innig in den altdeutschen Geist hinein, dass er, gewissermaassen an Dürer und Holbein anknüpfend, ihre Stiltraditionen neu belebte und mit der modernen Gefühlsweise zu enger Harmonie verschmolz. Mit kleinen Genrebildern beginnend (Kinder aus der Schule kommend, das geraubte Kind, der Rattenfänger von Hameln, St. Johannisabend in Köln, die Förstersfamilie), wandte er sich später dem historischen Genre zu, welches er allmählig zu umfangreichen historischen Kompositionen erweiterte. Er behandelte vorzugsweise die Epoche der Reformation und schlug in seinen hierher gehörigen Bildern sehr glücklich einen derben, volksthümlichen Ton an, dessen Verständlichkeit über sein hartes und reizloses Kolorit hinweghalf. In Bildern mit einer geringeren Anzahl von Figuren, wie „Luther als Junker Jörg“, „Luther, die Bibel übersetzend“ (Berlin, Nationalgalerie), „Luther im Kreise seiner Familie musicirend“, machte sich seine koloristische Befangenheit, die sich mit farbigen

Lokaltönen begnügt und auf eine harmonische Gesamtstimmung verzichtet, weniger nachtheilig geltend als in einem figurenreichen, im Auftrage der „Verbindung für historische Kunst“ ausgeführten Gemälde „Luthers Einzug in Worms“. Auch hier war es vorzugsweise die Charakteristik der Köpfe und die Wahrheit des historischen Kolorits, welche den Beschauer fesselte. Der ethnographische Theil hatte über die spezifisch künstlerischen Qualitäten die Oberhand. Erst im Jahre 1875 gelang es dem Künstler mit seinem „Zuge des Todes“ eine Saite allgemein menschlichen Empfindens so stark anzuschlagen, dass er ein vielseitiges Echo fand. In stofflicher wie in formaler Hinsicht knüpfte er wiederum an den Ideenkreis des späten Mittelalters an. Den grausen, wilden Humor der Todtentänze wandelte er in jenen gehaltvollen, milden Ernst um, der die frühesten Todesreigen beseelt, welche Paar an Paar anreiheten, ohne den Gedanken des Tanzes damit ausdrücken zu wollen. Aus den paarweis hintereinander schreitenden Personen, welche die einzelnen Stände und Lebensalter vertraten, ward eine lange, unabsehbare Prozession, an deren Spitze der Tod, in das Gewand eines Messners gekleidet und sein Glöcklein schwingend, einherschreitet. Die Schatten des Abends haben sich über das weite Blachfeld gelagert, welches der Zug durchschreitet, und über der traurigen Prozession fliegen die Raben. Der Bischof in kostbarem Ornat, der gewappnete Ritter hoch zu Ross, der reiche Patrizier, der lahme Bettler, der den Tod dankbaren Auges als Erlöser

betrachtet — alle sind in dem langen Zuge vertreten, den zwei Kinder mit Kränzen im Haar eröffnen. Die durch den landschaftlichen Hintergrund und die düstere Beleuchtung noch verstärkte tragische Grundstimmung des Ganzen erhält im Vordergrund durch zwei ergreifende Episoden ein dramatisches Interesse. Während zur Linken ein sieches Bettlerweib in vergeblichem Flehen dem Tode ihre Hände entgegenstreckt, ruft der finstere Messner auf der anderen Seite einen jugendkräftigen Landsknecht von dem Herzen seines weinenden Mädchens. Auch auf diesem Bilde trat die malerische Behandlung neben der zeichnerischen in den Hintergrund. Aber die eindringliche, mannigfaltige Charakteristik, die allgemein verständliche Komposition und der zu allen Zeiten ergreifende Inhalt verhalfen dem tiefsinnigen, gedankenvollen Bilde zu einem grossen, wohlverdienten Erfolge.

Eine aus dem Boden des Alterthums in das 16. Jahrhundert verpflanzte Allegorie „Am Scheidewege“ (1878), ein junges Mädchen zwischen der Personifikation der Arbeit und der glänzend gekleideten, mit schmeichlerischer Ueberredung sich herandrängenden Repräsentantin des Lasters, liess gerade diejenigen Eigenschaften vermissen, die sonst über die Abwesenheit aller technischen Reize hinwegsehen liessen, Tiefe der Charakteristik und Reinheit der Zeichnung. Das „Irrlicht“ auf der Ausstellung von 1879, ein junger Mann in der Tracht der Renaissance, der einem das Irrlicht symbolisirenden Phantome folgt und immer tiefer in das Röhricht hineingeräth, musste eben-

falls durch den poetischen Gedanken für die mangelnde Kraft des Kolorits und die Sicherheit der Zeichnung entschädigen. —

Ferdinand Schauss, geboren 1832 in Berlin, bildete sich in Steffecks Atelier zum Maler aus und ging dann nach Paris, wo er seine Studien bei Cogniet fortsetzte. Auf Reisen in England, Holland, Belgien, Italien und Spanien studirte er eifrig die dortigen Kunstschatze, besonders die Portraits der alten Meister. Vorzugsweise als Bildnissmaler thätig, kultivirte er auch das Genre, namentlich das mythologische, welches ihm Gelegenheit bietet, seine in Paris erworbene Fähigkeit im Aktzeichnen und seine koloristische Virtuosität zu verwerthen. Im Jahre 1870 erzielte er auch mit einer Darstellung der „Nymphe Callisto“, deren Fehltritt von Artemis entdeckt wird, in lebensgrossen Figuren einen Erfolg, der viel von sich reden machte, weil das Gemälde bei seinem Erscheinen in der akademischen Kunstausstellung das Missfallen des damaligen preussischen Kultusministers von Mühler erregte. Die Hoffnungen, die man damals auf den Künstler setzte, haben sich nicht in vollem Umfange erfüllt. Sein Kolorit verlor vielmehr von Jahr zu Jahr an Wärme und Kraft, und so boten seine mythologischen und sonstigen Genrebilder „Dryade“, „Genovefa“, „Leander“ u. s. w. kaum noch einen anderen Reiz als den einer gewissenhaften Zeichnung. Seine Portraits, namentlich die weiblichen und die Kinderbildnisse, zeichnen sich durch eine vornehme, zarte Färbung und durch Feinheit in der formalen Behandlung aus. 1873 folgte er einem Rufe als

Schauss.

Professor an die Kunstschule in Weimar, kehrte aber schon 1876 nach Berlin zurück. —

E. Ewald.

Auch Ernst Ewald, geboren in Berlin den 17. März 1836, war ein Schüler Steffecks gewesen, bevor er 1856 nach Paris ging, wo er bis 1863 seinen Studien oblag. Während dieser Zeit war er ein Jahr lang in Coutures Atelier beschäftigt. In Paris malte er noch dasjenige Bild, welches seinen Namen zuerst in der Heimath bekannt machte, „die sieben Todsünden“. Auf einer Reise in Italien, die er 1863 unternahm, widmete er sich besonders dem Studium der italienischen Wandmalereien, dessen Ergebnisse er in seiner Vaterstadt, wo er sich 1865 niederliess, in der Bibliothek des Rathhauses (1869) und in der Querhalle des ersten Stockwerks der Nationalgalerie verwerthete. Die Stoffe zu den in letzterem Gebäude ausgeführten Wandgemälden, neunzehn an der Zahl, theils farbig, theils grau in grau, sind der Nibelungen-sage entlehnt, und dieser Umstand mag den Künstler zu einer strengen, herben Formenbehandlung veranlasst haben, die sich mit einer starren, fast gothischen Komposition und einem trockenen und stumpfen Kolorit zu einer keineswegs erfreulichen Harmonie vereinigt. Für die Dekoration der Siegesstrasse von 1871 hatte Ewald auf einem der Velarien Unter den Linden „das neue Reich“ in seiner Einigkeit und stolzen Kraft verherrlicht. Ewalds Hauptthätigkeit ist seit 1868 dem Kunstgewerbemuseum, früher deutschem Gewerbemuseum, gewidmet, dessen Unterrichtsanstalt er seit 1874 als Direktor leitet. —

Mit Ewald ist die Reihe der Chorführer in der

Berliner Historienmalerei abgeschlossen; die unter dem Einflusse der modernen französischen Malerei ihre künstlerische Reife erhalten haben. Das Talent von zwei anderen hervorragenden Vertretern der Malerei grossen Stils, A. v. Werners und des Grafen Harrach, ist auf deutschem Boden zur Vollendung gereift. Ferdinand Graf von Harrach, geboren 1832 zu Rosnochau in Oberschlesien, schlug erst in späteren Jahren die Künstlerlaufbahn ein. Nachdem er das Gymnasium absolvirt, studirte er in Berlin Philosophie und Rechtswissenschaft und widmete sich dann eine Zeit lang landwirthschaftlichen Studien. Erst Ende der fünfziger Jahre ging er nach Weimar, wo er sich durch zehnjährige Thätigkeit unter dem Grafen Kalckreuth, A. von Ramberg und F. Pauwels allmählig zu einem der ausgezeichnetsten Koloristen heranbildete, welche die Berliner Malerschule besitzt. Seine Studien befähigen ihn, das landschaftliche Element mit gleicher Meisterschaft zu behandeln, wie das figürliche, und so spielt gewöhnlich die Landschaft auf seinen Gemälden eine hervorragende, den Figuren gleichwerthige Rolle. Auch wurde die Wahl seiner Stoffe durch den Wunsch beeinflusst, der Landschaft diese Stellung anzuweisen. Von seinen früheren Arbeiten nennen wir den „Gemsjäger“, „Heinrich der Vogelsteller“, „Kaiser Max auf der Martinswand“, „Gemsjagd“ und die „schottische Fischerfamilie“ als die bedeutendsten. Der „Ueberfall Luthers auf seiner Rückkehr von Worms“ durch eine verkappte Schaar im Auftrage Friedrichs des Weisen (1870), ein lustiges Reiterstückchen voll frischen Humors, schliesst die erste Periode seines Schaffens

Graf Harrach.

ab. Seines Zieles bewusst, wandte er sich nunmehr grösseren Aufgaben zu, die er, ähnlich wie sein Landsmann A. v. Heyden, aber mit einem reicheren Aufwand koloristischer Mittel, in romantischem Sinne zu lösen suchte.

Der französische Krieg, den er ebenso wie den österreichischen mitgemacht, lieferte ihm den Stoff zu drei Gemälden, von denen zwei „Aus den Weinbergen von Wörth“ und „Vorgeschobener Posten am Mont Valerien“ (1872) durch ihr glänzendes, frappantes Kolorit und ihre feine malerische Behandlung auf der akademischen Kunstaussstellung ein ungewöhnliches Aufsehen erregten und dem Künstler die Ehre der Mitgliedschaft der Akademie eintrugen. In den Weinbergen von Wörth sah man einen todwunden preussischen Soldaten liegen, welcher einem gleichfalls verwundeten Turko seine Feldflasche reicht, während der heimtückische Afrikaner zu einem vernichtenden Schlage gegen den grossmüthigen Feind ausholt. Auf dem anderen Bilde interessirten vorzugsweise die un-
gemein fein abgetönten Nebelmassen, die sich zwischen die auf der Erde liegenden preussischen Jäger und das nur in undeutlichen Umrissen hervortretende Fort von Paris lagerten. Das dritte gleichzeitig ausgestellte Gemälde stellte den Augenblick am Abend der Schlacht von Sedan dar, wie der General Reille dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Graf Harrach hatte auch hier wiederum ein Hauptgewicht auf die Behandlung der Landschaft gelegt und der Scene durch scharfe Beleuchtung von Seiten der untergehenden Sonne einen eigenthümlich phan-

tastischen Reiz zu verleihen gesucht; aber es war ihm ebenso wenig wie Bleibtreu geglückt, dem bedeutsamen Moment in allen Stücken künstlerisch gerecht zu werden. Noch ein viertes Gemälde des Grafen Harrach „Moltke mit seinen beiden Adjutanten Obristlieutenant de Claer und Hauptmann von Burt in seinem Observatorium vor Paris“, eine sehr lebendig aufgefasste, scharf charakterisirte Portraitgruppe von kräftigem Kolorit, verdankte den glorreichen Tagen von 1870 und 1871 ihre Entstehung.

Seiner phantastisch-romantischen Richtung folgte der Künstler in drei grossen Kompositionen: „Seekönigs Tod“, „das Opfer Abrahams“ (1877) und die „Verkündigung der Hirten“ (1878 auf der Pariser Weltausstellung). Auf dem ersten war es die wilde Romantik des Meeres, welche einen wirkungsvollen Hintergrund für das einsame, den Flammen übergebene Schiff bot, auf welchem der todte Wiking inmitten seiner Schätze aufgebahrt lag. Für das „Opfer Abrahams“ hatte der Maler den Moment gewählt, wo der Engel des Herrn dem gehorsamen Erzvater Halt gebietet. Abraham blickt gen Himmel empor, von wo die Stimme an sein Ohr gedrungen. Aus seiner ausgespreizten Hand ist das Opfermesser, welches er eben zum tödtlichen Streiche gegen seinen Knaben erheben wollte, auf den Felsboden gefallen. Bart und Haupthaar des Patriarchen werden vom Winde, der über die einsame Höhe streicht, förmlich gepeitscht. Dichte Wolken bedecken das Firmament; nur von links her, von wo die göttliche Offenbarung gekommen, bricht ein breiter Lichtstrahl durch die Wolkendecke und verleiht der Gestalt des frommen

Mannes ein leuchtendes Relief. Innerhalb der erhabenen Gebirgsnatur, welche den Hintergrund zu der biblischen Scene bildete, nahm sich die Figur Abrahams freilich etwas klein und wenig imponirend aus. Aber am Ende war dem Maler der pikante Beleuchtungseffekt und die durch denselben hervorbrachte Stimmung die Hauptsache, und diese hatte er ohne Zweifel erreicht.

Dem Grafen Harrach fehlt als Romantiker der kräftige, dramatische Zug, der z. B. Knille und A. v. Heyden zu eigen ist. Er ist gewissermaassen der Maler der vornehmen Gesellschaft, die jede Erregung zu vermeiden sucht, und darum gelingt ihm die Darstellung der schönen Existenz ungleich besser als die dramatische Bewegung. Ein „Eislauf im Thiergarten“ (1876) mit hübscher Schneelandschaft führte uns in feinster Charakteristik und mit unvergleichlicher Grazie dargestellt einige Typen aus jener Gesellschaft vor, zu deren Schilderung Graf Harrach wie kein zweiter Maler Berlins berufen ist. —

Anton v. Werner.

Anton Alexander v. Werner, geboren 1843 zu Frankfurt a. O., studirte seit 1859 auf der Berliner Akademie und begab sich 1862 nach Karlsruhe, wo er seine Studien unter Lessing und Adolph Schrödter fortsetzte. 1867 begab er sich nach Paris und besuchte von 1868—1869 Italien. Nach seiner Rückkehr liess er sich in Berlin nieder. Adolph Schrödter, der kecke, geniale Humorist, der geistvolle Illustrator, der uns volksthümliche Typen, wie Don Quixote, Falstaff, Eulenspiegel geschaffen, war von entscheidendem Einfluss auf den jungen Künstler, der

in Joseph Viktor v. Scheffel einen verwandten Geist fand und seit 1864 die Hauptdichtungen des Sängers mit Ausnahme des Ekkehard zu illustriren begann. Sein Humor ist nicht so schlagend, nicht so derb und urwüchsig wie der Schröders und er errang darum auch nicht die Popularität, welche den meisten Schöpfungen des originellen Meisters mit dem Pfropfenzieher zu Theil wurde. Aber er ist lebenswürdiger, feiner, graziöser und darum fand er schnell Eingang in die Kreise jenes mittleren Publikums, welches man kurzweg das gebildete zu nennen pflegt. A. v. Werner traf in seinen Illustrationen glücklich den flotten, burschikosen, jeglicher Sentimentalität feindlichen Ton Scheffels. Die mannigfaltigen Züge, welche der Dichter zur Charakteristik seiner Gestalten hie und da verstreut anbringen musste, vereinigte der Künstler zu lebensvollen, ungemein zart ausgeführten Gesamtbildern, die den Gedanken des Dichters so vollkommen erschöpften und verkörperten, dass man den Illustrationswerken A. v. Werners einen Ehrenplatz neben unserem volksthümlichsten Illustrator, neben Ludwig Richter, einräumen muss. Freilich fehlt dem Jünger der modernen Kunstepoche jene lebenswürdige, schalkhafte Naivetät, jene fast klassische Einfachheit, die zu den herzegewinnendsten Eigenschaften Richters gehört. Der moderne Künstler begnügt sich nicht mit den einfachen Mitteln, durch welche die Holzschnitzer des 16. Jahrhunderts die Zeichnungen eines Holbein, eines Dürer zur Anschauung brachten; er strebt auch in der Illustration nach vollster malerischer Wirkung und muthet damit dem Holzschnitt Aufgaben zu, die er

vermöge seiner Technik nicht erfüllen kann. In seiner eigenen Technik immer experimentirend, ohne den richtigen Weg zu finden, bot A. v. Werner den Xylographen Bleistift-, Feder- und Tuschzeichnungen, die in ihrer Ausführung durch den Holzschnitt hinter den Intentionen des Künstlers zurückblieben und dem Werke bisweilen ein buntscheckiges Aussehen verliehen. Indessen wusste Werner durch glücklich und geistvoll erfundene Ornamente und Arabesken, auch ein Erbtheil seines Lehrers, die verloren gegangene Einheit wieder herzustellen und dem illustrierten Werke zugleich einen neuen Reiz zu verleihen. Eingehende Studien des Kostüms, der Architektur u. s. w. befähigten ihn, Zeit- und Lokalkolorit oft viel glücklicher zu treffen, als es dem Dichter gelungen war, zu dessen hervorragendsten Eigenschaften Schärfe der Charakteristik nicht gehört. Ausser den Scheffelschen Dichtungen *Frau Aventiure*, *Juniperus*, *Gaudeamus*, *Bergpsalmen*, *Trompeter von Säckingen* (Originalzeichnungen in der Nationalgalerie) illustrierte er auch *Hugdietrichs Brautfahrt*, *Herders Cid* und einige Dramen Schillers.

Die Thätigkeit als Illustrator füllte seinen rastlosen, aus eng umgrenztem Kreise hinausstrebenden Geist nicht aus. In den Jahren 1864—1870 entstand eine ganze Reihe von Genrebildern mässigen Umfangs, die vorzugsweise durch ihre koloristischen Reize fesselten, ohne grössere Ansprüche zu erheben. „Die vertrauliche Unterhaltung“, das „Quartett“, „Klosterleben“, der „Freier“, „Irrgang“ (nach einem Scheffelschen Gedichte) und „Don Quixote bei den

Ziegenhirten“ sind die bedeutendsten dieser Bilder, welche ihren Schöpfer meist von einer günstigen Seite zeigten.

Aber schon Ende der sechsziger Jahre ging er über die Grenzen seiner Begabung hinaus, indem er sich an monumentale Aufgaben heranwagte, denen sein Geist nicht gewachsen ist. Im historischen Genre und selbst im grösseren Historienbilde hatte er sich bereits früher, jedoch mit geringem Glück versucht. Sein „Luther vor Cajetan“ (1865) fesselte wenigstens durch eine sorgfältige Charakteristik. Aber „Konradin im Gefängniss“ (1866) und „Hanno von Köln entführt Heinrich IV.“ (1867) waren wenig mehr als gut arrangirte Kostümbilder, die von der Würde und dem Ernste des historischen Stils nur wenig zeigten. Zwei Wandgemälde für das Kieler Gymnasium „Luther auf dem Reichstage in Worms“ und „der Aufruf der Freiwilligen 1813“ fanden einen ungleichen Erfolg. Während auf letzterem sich die genrehaften Episoden durch ihre lebendige Wahrheit und das Ganze durch schwungvolle Bewegung auszeichnete, war das erstere, dessen geistige Bedeutung zu erschöpfen und zum Ausdruck zu bringen Werner bei weitem nicht im Stande war, ein kühles Ceremonienstück, welches an die pathetischen Geschichtsbilder seines Lehrers Lessing erinnerte. Werner machte den französischen Krieg mit und unter dem Eindrücke der gewaltigen Ereignisse von wahrhaft heroischer Wucht, deren Zeuge er gewesen war, und die selbst viel geringere Geister als ihn zu einem vorübergehenden, höheren Aufschwunge entflammten, schuf

er jenes Velarium für die Berliner Siegesstrasse „Kampf und Sieg“, die symbolische Darstellung der Schlacht von Sedan und des Sturzes der Napoleoniden, welche den Namen des Künstlers zum gefeiertsten in der Berliner Künstlerschaft machte. Und in der That hat Werner in diesem leider nur für einen vorübergehenden Zweck geschaffenen Werke eine Höhe erreicht, die den damaligen Enthusiasmus vollkommen rechtfertigte. Der Strophe entsprechend, welche gleichsam den Ton für das Schaffen des Künstlers anschlug, zuckte es durch die ganze Komposition wie ein „Wetterschlag“. Der Ansturm des neuen Armin, der die Gesichtszüge des deutschen Kronprinzen trug, und seiner Begleiterinnen, Borussia, Bavaria und Wirtembergia, war mit einer wahrhaft titanischen Wucht versinnlicht, und die Grösse der Auffassung, die vollkommen harmonische Verbindung allegorischer und realer Figuren verlieh dem Bilde einen echt monumentalen Charakter. Die Staatsregierung folgte daher nur der allgemeinen Stimmung, als sie dem jungen, schnell zu Ansehen gelangten Künstler den Auftrag ertheilte, die Ereignisse von 1870 und 1871 in einem friesartigen, für den Hallenkern der Siegessäule bestimmten, monumentalen Gemälde zu veranschaulichen, welches in Glasmosaik, also in einer Technik, welche seiner spezifisch koloristischen Begabung wie keine andere entgegen kam, ausgeführt werden sollte. Seinen Farbensinn hatte er nach dieser Richtung bereits in dem dekorativen Schmuck der Façade des Pringsheimschen Hauses in Berlin bewährt. Ein unter dem Dachgesims fortlaufender, durch kleine

Fenster unterbrochener Fries stellte, ebenfalls in Glasmosaik ausgeführt, die verschiedenen Entwicklungsstadien des menschlichen Lebens in genrebildlichen Szenen dar: das Spiel der fröhlichen Jugend, die heitere Geselligkeit der Jünglinge, die Macht der Liebe, das Wirken des Mannes in der Kunst und in der Familie und den Tod des Erdenpilgers, dessen Werke ihn überleben und seinen Ruhm späteren Geschlechtern verkünden. Es war eine heitere festliche Dekoration, welche durch die ernste Schlusscene und zwei Sphinxgestalten einen stimmungsvollen Abschluss erhielt. Ein monumentaler Stil war nicht erreicht und auch nicht beabsichtigt. Indessen liessen sich die strengen Gesetze desselben auf dem grossen Gemälde für die Siegessäule nicht gut umgehen. Trotzdem glaubte Werner sich von diesen Stilgesetzen emancipiren und in der einmal mit Glück angeschlagenen Tonart phantastisch-poetischer Improvisation weiter componiren zu dürfen. Auf dem Velarium der Siegestrasse waren die idealen und realen Elemente durch eine einheitliche Handlung zu inniger Gemeinschaft verschmolzen. Die Frieskomposition für die Siegessäule löste sich dagegen in einzelne Gruppen auf, deren geistiger Zusammenhang nirgends mit voller Klarheit zu Tage tritt. Bald tritt das allegorisch-symbolische Element in den Vordergrund, bald das reale, und dann treten wiederum beide Elemente einander zur Aktion gegenüber. So verlor die Komposition auch äusserlich ihren einheitlichen Charakter, und es entstand ein phantastisches Maskenspiel, dessen Akteure freilich durch Pracht der Kostüme und durch

Farbenaufwand imponirten und dessen einzelne Momente, namentlich die Kampfszenen, von packender Lebendigkeit waren, das aber keineswegs der Würde des Ortes entsprach. Es war eine Sammlung von farbigen Illustrationen halb symbolischen, halb realen Charakters, in grossem Maassstabe ausgeführt, aber nicht in grossem Geiste erfunden. Obwohl zwei kleinere durch den Krieg veranlasste Oelgemälde: „Moltke vor Paris“ und „Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles“, das erstere um der Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdrucks in den vorüberziehenden, dem Feldherrn zujubelnden Truppen, das andere um der feinen Charakteristik des Dargestellten und der vornehmen malerischen Behandlung willen künstlerisch unverhältnissmässig verdienstvoller waren als das grosse Bild der Siegessäule, fachte doch das letztere den Enthusiasmus in der Berliner Künstlerschaft, besonders in der jüngeren, — die älteren waren über die eigentliche Begabung A. v. Werners schon frühzeitig im Klaren — zur hellen Flamme an. Eine Petition wurde von Seiten des Vereins Berliner Künstler an den Kultusminister abgesandt, in welcher der Wunsch ausgesprochen wurde, dass die seit Gottfried Schadows Tod (1850) verwaiste Direktorstelle der Kunstakademie A. v. Werner übertragen werden sollte. Dieser in Künstlerkreisen ungemein seltenen und deshalb doppelt bemerkenswerthen Manifestation gab die Staatsregierung Folge und nach vollzogener Reorganisation der Akademie wurde A. v. Werner am 6. April 1875 zum Direktor derselben und zwar insbesondere der Abtheilung für die bildenden Künste ernannt. Wenn-

gleich nach vierjähriger Thätigkeit noch von keinem durchschlagenden Erfolge innerhalb eines vollkommen verzopften und verwahrlosten Instituts die Rede sein kann, so lässt sich auf der anderen Seite auch nicht verkennen, dass ein frischerer Zug in den Lehrkörper, zu welchem noch andere tüchtige Kräfte wie Knille, Gussow, Michael, Thumann, Hertel hinzutraten, gekommen ist, und dass selbst ältere Maler, welche der Akademie längst entwachsen waren, von dieser frischeren Strömung ergriffen wurden. Die einseitige Betonung und Förderung des malerischen Handwerkes, zu welchem Werners ganze Individualität hinneigt, rückte freilich die Pflege geistiger Interessen noch mehr in den Hintergrund, als es früher der Fall gewesen war. Aber Lehrer von so universeller geistiger Begabung wie Cornelius und Schnorr von Carolsfeld gehören heutzutage, wo die Kunst sich immer mehr einem rein äusserlichen Treiben zuwendet, zu den frommen Wünschen. Die wenigen Maler Berlins, welche noch im Stande wären, nicht bloss handwerksmässige Faustfertigkeit, sondern auch Phantasie und Geist zu wecken und gleichmässig herauszubilden, halten sich leider ganz von der Akademie fern oder treten sogar zu ihr in entschiedenen Gegensatz.

A. v. Werner hat die Begeisterung, die er im Anfang der siebenziger Jahre erweckte, schon in der zweiten Hälfte unseres Jahrzehnts nicht mehr auf ihrer ursprünglichen Höhe zu erhalten vermocht. In dem Bestreben, nunmehr Alles malen zu wollen, sank er vielmehr auf ein immer tieferes Niveau herab.

Die räumliche Grösse der Aufgaben, deren Bewältigung ihm zugefallen war, hatte ihn zu einer zwar flotten, aber doch stark dekorativen, auf jeden feinen male-
rischen Reiz verzichtenden Behandlungsweise geführt, und diese machte sich zunächst sehr nachtheilig geltend, als der unermüdlich strebsame Künstler auch im Por-
traitfach nach Lorbeern trachtete. Von einem Maler, der den Grafen Moltke in seinem Arbeitszimmer in so feinen charakteristischen Zügen geschildert hatte, erwartete man ein anderes Werk als das 1874 ausgestellte Portrait des grossen Schlachtendenkers in ganzer Figur, welches zwar wiederum durch seine koloristischen Vor-
züge blendete, aber im Kopfe an grosser Härte in Zeich-
nung, Modellirung und Farbengebung litt und gerade jene feinen physiognomischen Reize vermissen liess, welche den Kopf des Grafen so überaus anziehend machen. Nachdem Lenbach das geniale, von wahr-
haft historischem Geiste erfüllte Portrait Moltkes für die Nationalgalerie gemalt hat, erscheint uns die Arbeit A. v. Werners in einem noch ungünstigeren Lichte. Auf derselben Ausstellung war auch ein Familienbild zu sehen, eine Gruppe von Personen in Kostümen der Renaissance, die in einer offenen Halle um einen Tisch versammelt sind und den als Gast in ihren Kreis eintretenden Dr. Martin Luther begrüßen. Ausserhalb der Halle war ein Sängerkhor gleichfalls zur feierlichen Begrüssung des Reformators aufgestellt. Mit dem glücklichen realistischen Sinn, der zu seinen besten Eigenschaften gehört, hatte der Künstler dem etwas seltsamen Gedanken seine vortheilhaftesten Seiten abgewonnen und die modernen Geschichten mit

den alten Kostümen in Harmonie zu bringen gewusst. Durch den Sängchor hatte er den an sich dürftigen und wenig interessanten Vorgang angenehm belebt. Den Köpfen fehlte jedoch tiefere Beseelung und Charakteristik, und überdies haftete ihnen dieselbe Herbheit der Formen wie dem Moltkeportrait an, welche ihnen ein maskenartiges Aussehen verlieh. Alle diese Mängel zeigten sich in potenzirtem Maasse 1876 auf einem männlichen Portrait und auf drei für Dekorationszwecke bestimmten Bildern, von denen wenigstens eines „La Festa“ — ein venetianischer Patrizier, von seiner Familie umgeben, empfängt vornehme Besucher, die einer Prachtgondel entsteigen — durch koloristische Reize über den Mangel an Leben und Bewegung hinwegtäuschte. Aber auch hier disharmonirten die kostbaren Prachtgewänder nach dem Muster Paul Veroneses mit den harten, scharf geschnittenen Köpfen ihrer Träger. Die beiden andern Bilder „Sneewittchen“ und „die sieben Raben“ erwiesen sich auch in der Auffassung, der es gänzlich an Poesie und Phantasie gebrach, als eine Verirrung, die bei dem ehemaligen Illustrator Scheffels doppelt befremden musste.

A. v. Werner fand noch zum zweiten Male die günstige Gelegenheit, einen grossartigen Moment aus der neuesten ruhmreichen Geschichte unseres Volkes in monumentalem Maassstab zu veranschaulichen, als ihm auf die Initiative des Grossherzogs von Baden der Auftrag zu Theil wurde, in einem kolossalen Bilde mit lebensgrossen Figuren die „Kaiserproklamation in

Versailles“ zu malen. Das Gemälde, welches als Geschenk der deutschen Fürsten zum achtzigsten Geburtstage des Kaisers bestimmt war, wurde Anfangs des Jahres 1876 vollendet. Der Künstler hat den Moment gewählt, wie der Grossherzog von Baden, nachdem der Kanzler die Verlesung der Proklamation beendigt, eben das Hoch auf den neuen Kaiser ausgebracht hat, in welches die Versammlung jubelnd einstimmt. Hunderte von Armen mit Helmen und Czakos in den Händen schweben in der Luft und verleihen dem Bilde eine Bewegung, welche der des aufgeregten Meeres zu vergleichen ist. Neben der historischen Bedeutung, welche dem Momente innewohnt und die als solche poetisch ist, liegt in dieser buntbewegten Menge das einzige poetische Element, welches der Maler verwerthet hat. Indem der Künstler von dem wirklichen Hergange des feierlichen Aktes, dem er selbst als Zeuge beiwohnte, kein Haar breit abweichen durfte, war ihm selbstverständlich jede poetische und malerische Lizenz verwehrt. Sein Bild sollte gewissermaassen eine historische Urkunde von diplomatischer Treue sein, und deshalb durfte er sich keine Abweichung von der Wirklichkeit zu Gunsten eines mehr künstlerischen Arrangements erlauben. Indessen hat bereits Menzel auf seinem grossen Krönungsbilde bewiesen, dass sich selbst den feierlichsten Repräsentationsstücken malerische Wirkungen abgewinnen lassen. Werner hat es nicht verstanden, sich auf eine gleiche künstlerische Höhe zu erheben. Sein Bild ist über eine, wenn auch historisch treue, so doch nüchterne und trockene Illustration

nicht hinausgekommen, der man es anmerkt, dass ihr Schöpfer bei seiner Arbeit wenig von der Begeisterung gespürt hat, welche auch die Beredsamkeit des Pinsels hervorrufen muss. Aber selbst wenn man diese Nüchternheit der Auffassung gelten lässt, so hätten die Hauptfiguren in der Komposition anders hervorgehoben werden müssen, als es in Wirklichkeit geschehen ist. Indem der Maler seinen Standpunkt an einem dem Kaiser entgegengesetzten Ende gewählt hat, sind die Gestalten des Kaisers und seiner nächsten Umgebung in den Hintergrund gerückt worden, während gleichgültige Personen des Gefolges, wachhabende Soldaten u. s. w. sich im Vordergrunde ungebührlich breit machen. Die Würde des Moments ist durch diese Anordnung der Komposition, von welcher der Künstler sehr wohl hätte abweichen können, ohne gegen die historische Treue des Hergangs zu fehlen, erheblich beeinträchtigt worden. Dass auch auf diesem Gemälde die Portraits sich nicht durch Tiefe und Feinheit der Charakteristik auszeichnen, und dass seine Vorzüge in der koloristischen Behandlung der Uniformen liegen, die mit staunenswerther Geduld nach der Natur gemalt sind, ist nach dem Kunstcharakter A. v. Werners selbstverständlich. Schon die Studienköpfe, welche der Künstler zum Theil noch in Versailles nach den auf dem Bilde darzustellenden Originalen angefertigt hatte und die später auf Berliner Ausstellungen und in Reproduktionen durch den Lichtdruck erschienen sind, waren den Originalen Manches schuldig geblieben. — Ein religiöses Bild mit überlebensgrossen Figuren „Christus mit dem

Zinsgroschen“ (Ausstellung von 1879) ist ein flaches akademisches Machwerk ohne Gehalt und Tiefe.

Ein Theil der Studien, welche Werner auf seiner italienischen Reise gemacht hat, ist unter den Illustrationen eines Prachtwerkes über Italien reproduziert worden. Einige hat er auch in kleineren Oelbildern verwerthet, von denen der „Spaziergang auf dem Monte Pincio“ (Berlin, beim Staatsminister Dr. Friedenthal) durch koloristische Vorzüge und durch seinen feinen Humor mit satirischem Anfluge fesselt. —

F. Schubert.

Von den Historienmalern der älteren Schule ist in diesem Abschnitt noch Franz Schubert, geboren am 10. November 1806 in Dessau, zu erwähnen, der, unter Cornelius und Schnorr in München gebildet, nach erfolgreicher Thätigkeit vorzugsweise auf dem Gebiete der religiösen Malerei 1850 nach Berlin übersiedelte, wo er diese Thätigkeit bis auf die neueste Zeit fortgesetzt hat. Von seinen vor seiner Uebersiedelung nach Berlin gemalten Bildern sind „Jakob und Rahel am Brunnen“, „das Gleichniss vom reichen Mann“, „die Speisung der Zehntausend“ und „Adam und Eva nach dem Sündenfall“ zu erwähnen. Sein erstes grösseres, in Berlin ausgeführtes Bild, eine grosse Darstellung des salomonischen Urtheilsspruchs für den Schwurgerichtssaal in Dessau (1853), fand wegen der Klarheit der Komposition und der eindringlichen und erschöpfenden Charakteristik der Figuren ungetheilten Beifall. „Alle Figuren,“ sagt Lübke in einer anerkennungsvollen Beurtheilung des Bildes, „sprechen ihre Bedeutung klar und bestimmt aus in ebenso schlichter als wirksamer Anordnung.

Zugleich herrscht in der Komposition diejenige Gehaltenheit, die man von einem historischen Bilde dieser Art zu erwarten berechtigt ist, ohne dass sie in befangene Nachahmung konventionell hergebrachter Vortragsweise verfiere.“ Von seinen grösseren Kompositionen aus späterer Zeit sind die Grablegung und die Auferstehung für die Schlosskirche in Dessau (1866) und „Manoahs und seines Weibes Opfer durch den Engel des Herrn“ (1872) zu nennen. Mit religiösen Bildern kleineren Umfangs, von denen die früheren durch Stich und Lithographie grosse Verbreitung gefunden haben, hat er die Ausstellungen noch bis 1876 beschickt.

Alexander Teschner, geboren in Berlin 1816, gehörte derselben strengreligiösen Richtung an, der er besonders durch den Einfluss des Cornelius zugeführt worden, nachdem er seine ersten Studien unter Herbig und Wach gemacht hatte. Ohne Cornelius' Unterricht genossen zu haben, lebte er sich doch auf das innigste in dessen grossartige Auffassungsweise ein, von der er in einer grossen Anzahl von Kartons für Glasfenster (Dome von Magdeburg, Stralsund, Aachen, Magdalenenkirche in Breslau) hervorragende Proben ablegte. Für die Kirche zu Perleberg malte er 1853 einen Ecce homo, für die Kirche zu Baden-Baden zeichnete er im Auftrage der Königin Augusta einen Karton mit psalmodirenden Engeln und für die Kirche in Teplitz einen Karton mit Christus und den vier Evangelisten im Auftrage des Königs Wilhelm, beide für Glasfenster bestimmt. Sein künstlerisches Streben ging dahin, den strengen kirchlichen Stil der cor-

A. Teschner.

nelianischen Richtung mit den Anforderungen des modernen Realismus in Farbe, Zeichnung und Modellirung zu versöhnen, und in dem letzten Oelgemälde, welches ihm zu vollenden beschieden war, einer „Pietà“, ist er seinem Ziele sehr nahe gekommen. Schlaff und kraftlos ruht der eben vom Kreuze herabgenommene Leichnam des Heilands, von zwei Engeln unterstützt, im Schoosse der schmerzreichen Mutter. Der Körper ist mit unsäglichlicher Sorgfalt einer edlen Natur nachgebildet, und die vollkommen korrekte und kräftige Modellirung durch leichte Halbschatten wirkungsvoll gehoben. Im Hintergrunde des Bildes dehnt sich eine weite Berglandschaft aus, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet wird. In der Ferne glänzen die Mauern und Zinnen von Jerusalem im Abendroth; die schwermüthige Stimmung der Landschaft harmonirt vollkommen mit der ergreifenden Scene, die auf dem Kreuzeshügel vor sich geht. Der innige Zusammenhang zwischen Farbe und Zeichnung, die gleichwerthig behandelt worden waren, und die geschlossene, in angenehm rhythmischen Linien sich aufbauende Komposition waren weitere Vorzüge des von echtem religiösen Gefühl zeugenden Bildes, welches sich auf der Kunstaussstellung von 1878 trotz der im allgemeinen leider dem Kirchenbilde abgeneigten Stimmung des grossen Publikums lebhafte Anerkennung errang. Teschner sollte sich dieses Erfolges nicht mehr freuen. Er starb am 9. August 1878.

P. Händler.

Auch Paul Händler, geboren im Jahre 1833 in Altenweddingen bei Magdeburg, ist ein Vertreter

des strengen religiösen Stils. Erst ein Schüler der Berliner, dann der Düsseldorfer Akademie trat er 1853 in das Atelier Schnorrs von Carolsfeld ein. 1859 besuchte er Italien und später Paris und liess sich nach vorübergehendem Aufenthalt in Düsseldorf 1861 in Dresden nieder, wo er bis 1867 thätig war. Er malte in dieser Zeit eine Kreuzigung für Arnswalde in der Mark, Christus und die Jünger von Emmaus für die Kirche von Schlawa in Schlesien, einen kreuztragenden Christus für die Garnisonkirche zu Posen und zeichnete Kartons zu Glasfenstern für das Prinz Albert-Mausoleum in Windsor. 1867 siedelte er nach Berlin über, wo er neben seiner Lehrthätigkeit an der Kunstschule der kirchlichen Malerei weiter mit glücklichem Erfolge obliegt. In Berlin entstanden folgende Werke: der ungläubige Thomas für die Kirche von Triebsees in Pommern, Pauli gefährliche Schifffahrt, Christus, Petrus und Paulus (Kartons zu Glasfenstern für die Kirche zu Harold), Kreuzigung für Aplerbeck in Westfalen, Auferstehung für Moabit bei Berlin, Christus mit der Dornenkrone, Christus am Kreuz und Auferstehung für die Kirche seines Geburtsortes, Kreuzigung für Bleckendorf in der Provinz Sachsen. Wie Teschner sucht auch Händler bei strengster Idealität der Auffassung und tief religiöser Stimmung durch ein leuchtendes Kolorit und eine sorgfältige Durchbildung der Formen den Anforderungen der modernen Kunstrichtung zu genügen.

Karl Stürmer, geboren im Jahre 1803 in Berlin, Schüler seines Vaters, des Landschafts- und Militärmalers Joh. Heinrich Stürmer (1774—1855),

K. Stürmer.

begab sich später nach Düsseldorf zu Cornelius und folgte diesem auch nach München, wo er unter den Arkaden des Hofgartens zwei Freskogemälde ausführte: die Besiegung Ottokars bei Mühldorf durch Ludwig den Strengen und die Eroberung Belgrads durch Max Emanuel. 1842 ging er mit Cornelius nach Berlin, wo er, wie wir bereits erwähnt haben, mit der Leitung der Ausführung der Schinkelschen Fresken in der Vorhalle des Museums betraut wurde. Nach eigenen Entwürfen malte er daselbst auch einige von den Thaten des Herkules und Theseus. Er nahm auch Antheil an der Ausschmückung der Schlosskapelle, wo zwei Prophetenfiguren, Daniel und Johannes der Täufer, von seiner Hand herrühren. 1856 erschien auf der akademischen Kunstaussstellung ein grosses Historienbild „Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg nimmt den Papst Johann XXIII. auf Befehl des Kaisers Sigismund in Freiburg gefangen“, dem es jedoch an dramatischer Kraft gebrach. Das letzte Bild von seiner Hand, welches auf einer öffentlichen Ausstellung erschien, war ein Autodafé aus den Zeiten der spanischen Inquisition (1872). —

Treidler.

Unter den Historienmalern der jüngeren Schule, d. h. solchen, die historische Stoffe in grossem Maassstabe behandeln, haben nur äusserst wenige auf den Ausstellungen bemerkenswerthe Erfolge erzielt oder wenigstens vorübergehend die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen gewusst. Vor allen übrigen ist Adolf Treidler zu nennen, geboren 1846 in Berlin, ein Schüler Schraders, der durch eine grosse historische Komposition „Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg

nimmt das Abendmahl unter beiderlei Gestalt“ (1872) zu hohen Erwartungen berechtigte. Vollste Klarheit der Situation, die sich zu dramatischer Spannung erhob, eine feine Charakteristik der ausdrucksvollen Köpfe, sichere Zeichnung und gediegene Färbung waren Vorzüge, die sich selten beisammen finden. Indessen vermochte sich Treidler nicht lange auf der schnell erreichten Höhe zu erhalten. Durch eine italienische Reise gewann zwar sein Kolorit an Tiefe und Leuchtkraft und einige Portraits, die er unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Rom gemalt, zeichneten sich auch durch Lebendigkeit und durch treffliche Modellirung aus; aber ein historisches Genrebild „Franz I. und Karl V. in Madrid“ (1877) litt an Flauheit der Färbung und an Unbestimmtheit und Oberflächlichkeit in der Charakteristik. — In demselben Jahre machte auch Hugo Louis, ein Genre-

„Junius Brutus ruft nach der Ermordung der Lucretia die Römer zum Aufstande“ einen Versuch in der grossen Historie, wusste aber weder eine übersichtliche Klarheit in der Disposition der Gruppen zu erreichen, noch der dramatischen Erregtheit des Moments gerecht zu werden. Auch fehlte es dem Kolorit an Tiefe und Leuchtkraft. Es war eine fleissige, aber trockene Arbeit von akademischer Kälte. Dagegen zeichnete sich das Portrait eines Offiziers auf der Ausstellung von 1879 durch kräftige Färbung und lebendige Auffassung sehr vortheilhaft aus.

H. Louis.

Fünftes Kapitel.

Adolf Menzel. — Schüler und Nachahmer. — Die Militärmaler:
Franz Krüger und seine Schule. Elsholz. — Rabe. — Rechlin. —
Karl Steffek und seine Schüler.

A. Menzel.

Während die im vorigen Abschnitt geschilderten Historienmaler der neueren Berliner Schule bei mehr oder minder augenfälliger Wahrung ihrer Individualität, bei grösserer oder geringerer Selbstständigkeit doch dem akademischen Zuge folgten, der durch Wach und Begas in die Berliner Historienmalerei gekommen, der aber freilich durch die koloristischen Bestrebungen der jüngeren Meister und durch entschiedene Neigung zur Modellrealität viel von seiner Kälte und Steifheit verloren hat, stellte sich Adolf Menzel von Anbeginn seiner Künstlerlaufbahn auf einen diametral entgegengesetzten Boden. Wenngleich die Akademiker der neueren Epoche — wir brauchen das Wort „Akademiker“ hier in der ursprünglichen Bedeutung ohne tadelnden Nebensinn — die Forderungen des modernen Realismus als berechtigt anerkannten und sich ihnen willig fügten, so war ihnen

neben der Natur die Antike und die klassische Tradition eine mindestens gleich autoritative Lehrerin. Indem sich der eine nach Raffael, der andere nach Tizian, der dritte und vierte nach Rubens und van Dyck bildete, indem sich dieser von der belgischen Schule, jener von Delaroche oder Delacroix, von Couture oder Cogniet beeinflussen liess, ist in die moderne Berliner Historienmalerei ein eklektischer Zug hereingekommen, der allerdings ihre Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit, also eine ihrer interessantesten Eigenschaften bedingt hat, der auf der anderen Seite aber auch der Herausbildung urwüchsiger, auf sich selbst gestellter Talente ungünstig war. Dennoch ist aus der Berliner Malerschule einer der originellsten Geister des Jahrhunderts hervorgegangen, ein Meister von jener ursprünglichen genialen Kraft, die ihres Gleichen nur in den klassischen Glanzepochen der Geschichte der Malerei findet. Man muss bis auf Rembrandt zurückgreifen, wenn man in der Vergangenheit nach einem adäquaten Geiste suchen will, ohne mit diesem Vergleiche jedoch die künstlerischen und geistigen Qualitäten Menzels erschöpft zu haben. Rembrandt war der unübertreffliche, geistvollste Sittenmaler seiner Zeit. Menzel schaute mit dem intuitiven Blick des grossen Historikers rückwärts und belebte mit erstaunlicher Schöpferkraft das Heldengeschlecht einer längstvergangenen Epoche.

Adolf Friedrich Erdmann Menzel, geboren in Breslau am 8. Dezember 1815, kam 1830 mit seinen Eltern nach Berlin, welche hier ihren Wohnsitz aufschlugen. Der zwei Jahre später erfolgte Tod seines

Vaters zwang den Jüngling, selbst für seinen Unterhalt zu sorgen und das aufkeimende Talent, dessen Ausbildung er kaum begonnen hatte, nach der materiellen Seite auszubeuten. Vorübergehend besuchte er zwar die Gipsklasse der Akademie, sah sich aber schliesslich genöthigt, jedes regelrechte Studium aufzugeben, zumal der unbemittelte Anfänger bei dem Akademiedirektor Schadow, der nach einem an sich völlig berechtigten Grundsatz sich gegen mittellose Schüler, deren Begabung sich nicht ganz unzweideutig erwies, ablehnend zu verhalten pflegte, keine Aufmunterung fand. Die Lithographie bot dem jungen Manne einen willkommenen Erwerbszweig, und in Tischkarten, Neujahrsgratulationen, Vignetten zu Gelegenheitsgedichten u. dgl. offenbarte sich zuerst ein Künstlergeist, der mit Gottfried Schadow so innig verwandt war. Im Jahre 1833 ertheilte ihm der Kunsthändler Sachse den Auftrag, einen Cyklus von Federzeichnungen für den Steindruck zu komponiren. Er dachte an seine eigene Laufbahn und, anknüpfend an Goethes Dichtung, schilderte er in sechs Bildern „Künstlers Erdenwallen“. Selbst in einer Zeit, wo die Düsseldorfer Mondschein- und Thränenromantik den Tagesgeschmack vollkommen beherrschte, fand die kräftige, naturalistische Ausdrucksweise des jungen Künstlers, seine treue Beobachtung und schlichte Wiedergabe der Natur in den Kreisen vorurtheilsloser Kenner Verständniss und Beifall, und der alte Schadow, der doch etwas von seinem Geiste in dem keck zugreifenden, flotten Zeichner spüren mochte, fand sich sogar zu einer öffentlichen Anerkennung be-

wogen. Dieser Erfolg ermuthigte den jungen Künstler zu einem Wagniss, dessen ganze Grösse man nur würdigen kann, wenn man sich die damalige Hauptströmung in der Malerei wieder vergegenwärtigt. Die Düsseldorfer Historienmaler thaten es unter dem Mittelalter nicht. Schon das sechszehnte Jahrhundert existirte nicht mehr für sie. Höchstens fand noch ab und zu Karl V. Gnade vor ihren Augen. Nun wagte es ein junger Mann, der kaum seine ersten, tastenden Schritte auf der Künstlerlaufbahn versucht hatte, mit historischen Darstellungen aus der Brandenburgisch-preussischen Geschichte in die Oeffentlichkeit zu treten, mit einem Cyklus von zwölf lithographirten Blättern, welcher mit der Einführung des Christenthums im Lande der Wenden beginnt und mit dem Viktoria nach der Schlacht bei Leipzig schliesst. Für die historische Bedeutung der von Menzel gewählten Momente hatte man damals nicht das geringste Verständniss und man konnte es auch nicht haben in einer Periode, während welcher eine unheilvolle Politik unser Vaterland lenkte und die Erinnerungen an die glorreiche jüngste Vergangenheit gewaltsam in den Hintergrund drängte. Freilich wurden die Freiheitskriege noch von einigen Künstlern ausgebeutet; aber das patriotisch-historische Moment trat hinter dem rein militärischen zurück. In dieser trostlosen Zeit politischer Erschlaffung, deren schale Grundstimmung wir schon früher kurz skizzirt haben, wies nun der neunzehnjährige Menzel mit energischer Hand auf die Marksteine in der Entwicklung der Brandenburgisch-preussischen Geschichte hin. Er zeigte die Etappen, die einzelnen Stationen

eines kraftvollen Entwicklungsganges in lebendiger Verkörperung durch hervorragende Persönlichkeiten: Friedrich von Hohenzollern, der grosse Kurfürst, Friedrich der Grosse erschienen zum ersten Male innerhalb der preussischen Malerei als charaktervolle Typen und in einer Umgebung, für welche ebenso glücklich der historische Charakter getroffen war. Diese Betonung und konsequente Durchführung des Zeitkolorits war eine künstlerische That, die nicht hoch genug geschätzt werden kann. Dazu gesellte sich eine lebensprühende Schilderung der genrehaften Momente, besonders der Gefechtsszenen, und eine wenn auch hie und da etwas unbehilfliche und knorrige, so doch originelle, von eifrigem Naturstudium zeugende Formenbehandlung. Diese Blätter, unter denen das auf Friedrich den Grossen bezügliche durch Lebendigkeit und geistvolle Auffassung besonders frappirte, wurden sämmtlich im Jahre 1834 entworfen, erschienen aber erst 1837.

In der Zwischenzeit hatte der junge Künstler Versuche in der Oeltechnik gemacht und dieselben so schnell gefördert, dass er schon 1836 ein kleines Gemälde „die Schachspieler“ ausstellen konnte. 1837 malte er eine „Rechtsconsultation“, „die Toilette“ und einen „Weltgeistlichen und einen Mönch“. „Seinen Oelgemälden“, so äusserte sich der Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst, „sieht man, wie allen seinen anderen Arbeiten, den ihm eigenen satirischen Geist an; doch lassen sie, was die Ausführung anbetrifft, noch Manches zu wünschen übrig. Bis jetzt ist er noch nicht ganz zu der den

französischen Malern eigenen Geschicklichkeit in der Pinselführung gelangt, welche er sich zum Ziele gesetzt zu haben scheint.“ Der sonst in so einseitigen Anschauungen befangene Graf hat hier ein richtiges Gefühl gezeigt. In der That fand Menzel in der koloristischen Behandlungsmanier der französischen Maler das richtige und deutlichste Ausdrucksmittel für seine Intentionen. Mit ungleich feinerem Verständniss beurtheilte nachmals Eggers eines der Erstlingsbilder Menzels. „Man weiss nicht“, sagte er, „was man an dieser ‚juristischen Unterredung‘ am meisten bewundern soll, die novellistische Abrundung oder die rein malerische Harmonie, die geistreich pikante Charakteristik, die innige Vertrautheit mit Allem, was zur kostümlichen Physiognomie gehört, oder die meisterlich feine Pinselführung“. Mit einer grösseren Komposition von dramatisch bewegtem Inhalt, dem „Gerichtstag“ (1838—1839) schloss er die Reihe seiner ersten Versuche ab, da ihm eine andere, sehr umfangreiche Aufgabe winkte. Auf jenem Bilde war er im Kolorit schon zu einer grösseren Ruhe und Harmonie gelangt, während die Situation — ein Mann, der an der Leiche seiner ermordeten Gattin vor den Richtern Anklage gegen den Mörder erhebt — mit vollster Klarheit und echt dramatischer Beredsamkeit zum Beschauer sprach.

Jene Aufgabe wurde dem Künstler von Franz Kugler gestellt, welcher zu den Wenigen gehörte, welche die originelle Begabung Menzels schon frühzeitig zu würdigen wussten. Er hatte eine Biographie Friedrichs des Grossen in populärer Darstellung für das

Volk geschrieben, und Menzel sollte dieses Volksbuch auf das reichhaltigste und ausführlichste illustriren. Mit beispiellosem Eifer warf sich Menzel auf das Studium der Epoche des grossen Königs. Er studirte und kopirte nicht bloss alle bildlichen Darstellungen, alle Portraits des Königs vom Kinde bis zum Greise, er vertiefte sich auch in die literarischen Quellen und suchte durch die historische Ueberlieferung ein bis in die kleinsten Züge ausgeführtes, stilgetreues Gesamtbild jener merkwürdigen, an Kontrasten so reichen Epoche festzustellen, der Friedrich und Voltaire den Stempel ihres Geistes aufgeprägt. „Alle Fürsten und Helden“, sagt Eggers in einer Charakteristik Menzels, „alle Staatsmänner und merkwürdige Personen, die ganze Schaubühne jener Zeit, sei es dass sie königliche Schlösser, Strassen, Schlachtfelder, Gärten oder Grabgewölbe vorstellten, der ganze Apparat von Krieg und Frieden, von den Portraits der Generale bis auf den Federbusch des gemeinen Husaren, von den Bildnissen weltberühmter Akademiker bis auf das Notenpult im Konzertsaal zu Sanssouci, Alles ist entweder nach der Natur gezeichnet oder mit sorgfältigem Fleisse nach gleichzeitigen Gemälden, Kupferstichen, Büsten, Medaillen u. s. w. kopirt, oder nach Beschreibungen, Briefen, militärischen und anderen Büchern, ja mündlichen Ueberlieferungen entworfen. Von den historischen Ereignissen, welche in charakteristischer Komposition eine ganze Seite einnehmen, bis zur Anekdote, auf welche in den Initialen angespielt wird, überall geht Originalität der Erfindung mit historischer Treue Hand in Hand. Frappante und humoristische Einfälle

sind dazwischen gestreut, gerade wie man ihrer von Friedrich selbst gewohnt war, und zwar oft in den ernsthaftesten Situationen seines reichen Heldenlebens. Ueberhaupt hat in der Auffassung der Persönlichkeit des grossen Königs der Zeichenstift des Künstlers eine Beredsamkeit an den Tag gelegt, die bei einer blossen Durchschau des Buches von Bildniss zu Bildniss den ganzen Charakter Friedrichs und dessen Entwicklung enthüllt. So ist ein poetischer Zauber über die lebenswürdige Erscheinung des jungen Monarchen ausgegossen, aus der sich allmählig der tiefe Ernst und die Stärke des Helden entwickelt.“

Zum ersten Male war auch in der Berliner Malerei ein selbstständig schaffender Künstler erschienen, der sich mit vollem Bewusstsein und mit unverkennbarer Tendenz auf den nationalen und zwar auf spezifisch preussischen Boden stellte. Es war natürlich, dass sich die Anerkennung, die er in einer Zeit fand, wo die grosse Masse der Gebildeten in unklarer Sehnsucht nach grossdeutschen Idealen seufzte, sich nur auf enge Kreise beschränkte. Erst seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, als sich die Köpfe von der Begeisterung für die französische Revolution, von nebelhafter Gefühlsschwärmerei für mittelalterliche Reichsherrlichkeit und von „jungdeutscher Zerrissenheit“ allmählig erholt hatten, als Preussen innerlich in gewissenhafter Arbeit und Reorganisation mehr und mehr erstarkte und seine welthistorische Mission immer deutlicher wurde, gewann auch das preussische Volk allmählig das Interesse für seinen Helden wieder, der ihm bis dahin als die edelste Verkörperung ziel-

bewussten nationalen Strebens galt. Es ist Menzels Verdienst, durch eine Jahrzehnte lange, fast ausschliesslich der Zeit Friedrichs des Grossen gewidmete künstlerische Thätigkeit die Erinnerung an den preussischen Helden im Volke rege erhalten und die Nation durch bildliche Vorführung seiner glorreichen Heerführer und Soldaten immer wieder auf das sicherste Fundament des preussischen Staates hingewiesen zu haben. Nach Chodowiecki war er der erste gewesen, der einen volksthümlichen Ton anschlug und auf das glücklichste traf, und gerade der Holzschnitt, das populärste und wirksamste aller künstlerischen Agitationsmittel, war auch das richtigste Ausdrucksmittel für seine Gedanken. Die Monumentalmalerei, an Ort und Stelle gebannt, lässt sich mit ihm in ihrer Wirksamkeit bei weitem nicht vergleichen. Der Holzschnitt fliegt hinaus in alle Welt und ladet Hoch und Gering zur stillen Beschaulichkeit ein.

Vierhundert Blätter und Blättchen zeichnete Menzel in den Jahren 1839—1842 für Kuglers Werk. Eine kleine Anzahl von Holzschneidern, die allmählig mit vollstem Verständniss in seine Intentionen eindrangen, Fr. Unzelmann, Otto und Albert Vogel in Berlin und Ed. Kretzschmar in Leipzig, vereinigten sich um ihn und hoben diese echt deutsche, lange vernachlässigte Technik wieder auf eine glänzende Höhe. Menzel war nunmehr der Friedrichsmaler par excellence geworden, und deshalb übertrug man ihm auch die Illustrationen für eine neue Prachtausgabe Friedrichs des Grossen, die er, 200 an der Zahl, in den Jahren 1843—1849 zeichnete.

Im Jahre 1847 bestellte der Kasseler Kunstverein bei Menzel eine grosse historische Komposition „Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnlein Heinrich dem Kinde 1247 in Marburg einziehend“, welche der Künstler als Karton und in lebensgrossen Figuren zeichnete. Wiewohl sich unter der Menge des zuschauenden Volkes genug interessanter Typen fanden und die Komposition von Leben und Bewegung erfüllt war, entsprach dieselbe im Ganzen doch nicht den Erwartungen, die man auf Menzel gesetzt hatte, und selbst Kugler, der doch zu den einsichtigsten und verständnissvollsten Beurtheilern des Künstlers gehörte, vermochte sich für den Karton nicht zu erwärmen. Derselbe mochte schliesslich seinem Schöpfer selbst nicht genügt haben; denn er forderte ihn später zurück und bewahrt ihn jetzt in seinem Atelier auf. Er hatte inzwischen seine Studien des Fridericianischen Zeitalters bereits in einem grösseren figurenreichen Oelgemälde verwerthet, welches seinen Ruf als Maler im eigentlichen Sinne für alle Zeiten begründete. In den Jahren 1849 und 1850 entstand das geistsprühende, von echt historischem Geiste erfüllte Bild „die Tafelrunde Friedrichs des Grossen“ (Berlin, Nationalgalerie), welches die Reihe jener dem grossem Könige gewidmeten Meisterwerke eröffnete, von denen ein jedes ein Treffer ins Schwarze war: „das Flötenconcert in Sanssouci“ (1850—1851, Berlin, Nationalgalerie), „Friedrich der Grosse auf Reisen“ (1854, Berlin, Ravenésche Galerie), „Friedrich bei der Huldigung in Breslau 1741“ (1855, Breslau, Museum), „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“ (1856, Berlin, kgl.

Schloss), „Begegnung Friedrichs mit Josef II. in Neisse“ (1857, Weimar, im Besitz des Grossherzogs). Noch ist diese glänzende Reihe nicht abgeschlossen, da ein grosses Gemälde „Friedrich vor der Schlacht von Leuthen“ bis jetzt unvollendet geblieben ist.

Mit einer ungewöhnlichen, tief eindringenden Schärfe der Charakteristik, die oft einen humoristisch-satirischen Anflug hat, mit einer souveränen Beherrschung alles Stofflichen, die sich gleichmässig auf Kostüme, Geräthe, Waffen und den lokalen Hintergrund erstreckt, vereinigen sich auf diesen Bildern koloristische Vorzüge seltener Art und eine Beleuchtung, die sich von den reizvollsten, pikantesten Finessen zu den kräftigsten Effekten des Helldunkels steigert. Diejenigen, welche das Unglück haben, für die eigenartige, fast dämonische, fast michelangeleske Genialität Menzels kein Verständniss zu besitzen, haben diesen ihren Mangel oft mit dem Mangel an Schönheitssinn, an Poesie, welcher den Werken Menzels anhaften soll, zu entschuldigen gesucht. Es ist freilich wahr, dass Menzel dem Modegeschmack sorglich aus dem Wege geht. Die landläufigen Schönheitsbegriffe, das weichlich und zart Elegante, das sentimental Gefällige und das charakterlos und verschwommen Ideale existiren für ihn nicht. Nur das Charakteristische reizt und bewegt seinen Künstlergeist. Aber auch Michelangelo und Rembrandt, seine Geistesverwandten, haben jenen flauen Idealen des weicherzigen Bildungspublikums nicht gehuldigt. Während der eine Menschen schuf, denen er das Gepräge seines titanenhaften Geistes verlieh, griff der andere unter

seine Zeitgenossen und bildete aus einzelnen mit psychologisch analysirendem Blick beobachteten Charaktereigenthümlichkeiten Typen heraus, die für seine Zeit ebenso vollgültig charakteristisch sind, wie die Menschengebilde Menzels für das 18. und 19. Jahrhundert. Liegt in diesem Schöpfungsprozess, der die Anspannung aller geistigen Potenzen erfordert, nicht ein Stück gewaltiger Poesie? Und wer diese Art von Poesie nicht versteht, nicht nachempfinden kann, wer die Poesie des äusseren, formalen, koloristischen Reizes nicht missen will, der findet sie in der meisterhaften Beherrschung aller nur denkbaren Lichteffekte, deren Studium Menzel sein Leben lang beschäftigt, die er unablässig belauscht hat und deren er, Dank seiner eisernen Energie, Herr geworden ist, so wenig sich auch die technischen Mittel seiner Kunst seinen Bestrebungen gefügig zeigten.

Es gab schon zu jener Zeit, als diese Bilder aus Preussens glorreichster Epoche zum ersten Male vor dem Publikum erschienen, Männer, die mit liebevollstem Verständniss in die Eigenthümlichkeit Menzelscher Kunstart einzudringen wussten. Neben Kugler war es besonders Friedrich Eggers, der allen jenen Werken eingehende und treffende Besprechungen gewidmet hat. Heute ist es kein persönliches Verdienst mehr, die Vorzüge Menzels umfassend würdigen zu können, nachdem wir den falschen Idealismus, den eine verkehrte Aesthetik für Jahrzehnte lang auf den Thron gehoben, in seiner Hohlheit erkannt haben und von einer bedingungslosen Hingabe an die Natur eine neue Renaissance der Kunst erwarten. Vor dreissig

Jahren zeugte aber eine Charakteristik, wie diejenige ist, welche Eggers z. B. von der technischen Behandlung der „Tafelrunde“ entworfen hat, von einem uns heute noch überraschenden Scharfsinn. „Die Arbeit in dem Bilde“, sagte er, „ist trotz aller Leichtigkeit, man möchte sagen, trotz der witzigen Behendigkeit, womit sie hingeworfen zu sein scheint, bis in das Geringfügigste gewissenhaft und sorgsam. Die Färbung, welche tiefe Schatten vermeidet, entfaltet in dem hellen Ton, worin das Ganze gehalten ist, eine so reiche Nüancirung, dass man glaubt, es habe sich auch der Beleuchtung etwas von dem geistigen, feinen Wesen, von diesem heiteren Spiel des Witzes mitgetheilt, das in der Tischgesellschaft so glücklich zum Ausdruck gekommen ist.“ Im Jahre 1856, als Menzel das bis dahin umfangreichste seiner Bilder „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“, wie er es selbst im Katalog genannt, ausgestellt hatte, brach endlich die allgemeine Anerkennung seiner Künstlergrösse, zunächst allerdings nur in Berlin, beim Publikum wie bei den Künstlern durch. Die letzteren ehrten ihn, wie später Gustav Richter, durch eine Festlichkeit.

Gerade in diesem Zeitraum, während dessen jene Meisterwerke entstanden, entfaltete Menzel eine erstaunliche Produktivität, welche von einer geradezu unverwüstlichen Arbeitskraft zeugt. 1850 erschienen die ersten Blätter eines Holzschnittcyklus „aus König Friedrichs Zeit“, welche in genreartig aufgefassten Portraits von unmittelbarer Lebendigkeit den grossen König und seine „Kriegs- und Friedenshelden“ dar-

stellten. Ihm folgte eine Sammlung von kolorirten Uniformstudien unter dem Titel „die Soldaten Friedrichs des Grossen“ (1851 in 30 Blättern), welche die Vorläuferin zu dem grossen, nur in dreissig Exemplaren gedruckten, dreibändigen Werke „die Armee Friedrichs des Grossen“ (600 kolorirte Lithographien) bildete, welches von 1851—1857 erschien. 1851 wurde auch das erste Heft der originellen „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ herausgegeben, eine Sammlung von Genrebildern mit Kostümfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts, auf deren Titelblatte er in dem wilden Tanze von Pinsel und Schabeisen auf der Steinplatte bereits jenen grotesken, dämonischen Humor entfaltete, als dessen reife Frucht die Illustrationen zu Keists „Zerbrochenem Krug“ anzusehen sind. In demselben glücklichen Jahre debütierte er auch mit einem satirisch-humoristischen Bilde aus der Gesellschaft seiner Zeit, dem Publikum eines Concertsaals vor Beginn der Musik, also auf einem Gebiete, welches er nachmals mit solcher Souveränität beherrschen lernte, dass er sich zum ersten Sittenmaler des 19. Jahrhunderts emporschwingen konnte. Ein Jahr zuvor hatte er sich auch mit grossem Erfolge als Aquarellmaler versucht, indem er den bildnerischen Schmuck für die Adresse schuf, welche der Magistrat und die Stadtverordneten von Berlin dem damaligen Prinzen Wilhelm, jetzigen Kronprinzen, zu seiner Mündigkeitserklärung überreichten. Später gelangte er auch auf dem Gebiete der Aquarell- und Gouachemalerei zu einer ganz ungewöhnlichen Virtuosität.

Die Erfolge des Jahres 1851 sind mit dieser

Aufzählung noch nicht erschöpft. Auf der von den jüngeren Künstlern veranstalteten Weihnachtsausstellung sah man auch ein Gemälde von Menzel „Christus als Knabe im Tempel lehrend“, welches um seiner originellen, vom Hergebrachten, von der Tradition vollständig abweichenden, fast kecken Auffassungsweise die lebhaftesten Kontroversen hervorrief. Was zwanzig Jahre später ein begabter Düsseldorfer Künstler, Eduard von Gebhardt, mit Erfolg und unter Zustimmung der grossen Menge der Gebildeten versuchte, die ideal-traditionelle Auffassung der Gestalten der heiligen Geschichte durch eine historisch-reale zu ersetzen, hatte Menzel, der kühne Reformator auf so vielen Stoffgebieten der modernen Malerei, damals angestrebt, ohne jedoch allgemeine Zustimmung zu finden. Der schroffe Bruch mit der Tradition fand im Gegentheil sehr energische Gegner, gegen welche Eggers, der allzeit bereite, schriftgewandte Vertheidiger von Menzels künstlerischem Programm, den rücksichtslos auf sein Ziel lossteuernden Künstler in Schutz nehmen musste. Nachdem er von der „frappirenden Realität“ des Vorgangs gesprochen, fährt er in seiner Schutzrede (Deutsches Kunstblatt 1852, S. 4) also fort: „Mit der Wirkung vor dem Bilde, als ob es sich wirklich zutrüge, bekommt man auch jene andere, als ob es sich heute, als ob es sich soeben zutrüge. Das ist der zweite Punkt, den wir zu berühren hatten und in denen sich das . . . Publikum in zwei entschieden getrennte Heerlager spaltet. Hören wir zuerst die Gegner des Bildes. „Das sind heutige Schacherjuden von den Strassen, sagen sie, das sind

nicht die gelehrtesten und erleuchtetsten Männer eines grossen Volkes, in denen noch das Gefühl der Aus-erwähltheit vor dem Herrn lebendig war.“ . . . Wo sind die mit prächtigen Gewändern bekleideten, viel-geschmückten Verweser des göttlichen Wortes, wo ist ihr prachtstrotzender säulengetragener Tempel, der von Golde funkelte und von kostbarem Geräthe er-glänzte? — Der ist allerdings nicht dargestellt, müssen wir erwidern, und der ganze Schmuck der Schrift-gelehrten sind die herrlich gemalten, seidenen Ge-wänder. In dieser äusseren Realität ist der Künstler nicht so durchaus treu gewesen, wie er hätte mit Leichtigkeit sein können, wenn er gewollt hätte. Aber ist denn das die Hauptsache? Ich will mich gar nicht darauf berufen, dass die allgemeine Idee des Bildes: die Wirkung einer geistigen Lichtrakete, eines einschlagenden Geistesblitzes, die unter tausend Formen vorkommen kann und immer wieder von Neuem vorkommt, dass diese hier mit Meisterschaft zum Ausdruck gekommen ist, so nämlich, dass wir angeweht werden von diesem Geiste und ihn und seine Wirkung spüren — ich will bei diesem be-sonderen Ereigniss bleiben, dass der zwölfjährige Christus im Tempel so sprach, dass „Alle, die ihn höreten, sich seines Verstandes und seiner Ant-worten verwunderten“. Kann, frag' ich, dieser schöne geiststrahlende Knabe nicht Christus sein? Er kann es, das gestehen Alle zu. „Aber die Juden umher, die Maria, der Joseph; statt der Schrift-gelehrten hat Menzel uns Schacherjuden, statt der Gottesmutter ein Zimmermannsweib mit ihrem Ehe-

mann gegeben.“ — Man lasse sich doch nicht so von der derben, kräftigen, rembrandtischen Vortragsweise des Malers verleiten, die allerdings eine andere, aber nicht minder ebenbürtige ist, als die mit mehr Zartheit und Anmuth durchgeführte anderer unserer trefflichen Künstler, man lasse sich doch nicht durch den fehlenden Lichtkranz um das Haupt der Maria verleiten, den Ausdruck der Köpfe ganz und gar zu übersehen. Kommt denn diese stolze Haltung des Mannes im Vordergrunde mit dem scharfen Profil, der das eben Gehörte für sich mit dem Verstand zu zermalmen und der ferneren Rede zugleich zu folgen sucht, kommt die gespreizte Stellung des strengen Alten mit dem gelbseidenen Kaftan und sein vorgebogenes Haupt, das schon die Tragweite dieses Ereignisses zu überlegen scheint, kommt der forschende Blick des über das Pult gelehnten Gelehrten, der bis an die Geisteswurzeln des Wortes zu bohren scheint, das er eben hört, kommt das alles den Schacherjuden und nur ihnen zu? Ist das eine Verwunderung über einen unerwarteten Umschwung der Course an der Börse? Handeln diese Juden, so handeln sie wie Moses Mendelssohn mit Verstand. Ebenso kann die Mutter des göttlichen Knaben nicht ihrer Situation gemässer im Ausdruck gegeben werden. Sie ist eine Mutter, die ihr Kind sucht und sich freudig entsetzt — um mit der Bibel zu reden —, da sie es also findet. Sie ist aber auch das Weib, welches „das Wort nicht verstund, das er mit ihr redete“, welche jedoch „all’ seine Worte in ihrem Herzen behielt“. Eine solche Frau hat Menzel dargestellt und zwar

meisterhaft. Den Joseph geben wir den verehrten Gegnern eher Preis. Sein Ausdruck ist sehr verständlich, aber etwas trivial. Summa: es ist nicht die realistische, es ist die rationalistische Auffassung, welche so viele Gegner nicht goutiren, ob schon sie die Meisterschaft des Machwerks anerkennen“.

Eine solche zeitgenössische, unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschauten niedergeschriebene Kritik eines Bildes ist bei weitem lehrreicher, als eine kühle Abwägung des Für und Wider von unserem heutigen, viel freieren und unbefangeneren Standpunkte aus. Heute wäre es für uns viel leichter, das Richtige zu treffen, als es damals dem wackeren Eggers geworden ist, welcher gegen den Strom schwimmen musste. Das Gemälde ist nachmals von Menzel lithographirt worden. Wenn wir noch die 1855 in Fresko ausgeführten Gestalten zweier Hochmeister des deutschen Ordens im Remter des Schlosses zu Marienburg, das Turnieralbum für die Kaiserin von Russland, zehn Blätter zur Erinnerung an das Caroussel im Jahre 1829, ein zweites und drittes Transparent für die Weihnachtsausstellungen, „Christus und die Wechsler“ und „Adam und Eva“ darstellend, und „Blücher und Wellington bei Waterloo“ (1855, in der Gedenkhalle des kronprinzlichen Palais in Berlin) erwähnen, so ist mit diesen Aufzählungen die ungemein fruchtbare künstlerische Thätigkeit Menzels während der fünfziger Jahre in ihren Hauptzügen skizzirt.

Während der ersten Hälfte der sechziger Jahre (1861—1865) war Menzel mit dem grossen Bilde beschäftigt, welches in strengster, historischer Treue

die „Krönung König Wilhelm I. in Königsberg“ darstellte. Wiewohl der Künstler streng an das Ceremoniell gebunden war, wusste er dennoch dem grossen, figurenreichen Gemälde, welches wiederum eine kaum zu bewältigende Fülle von Vorstudien erforderte — fast jede dargestellte Person ist ein Portrait — durch geschickte Einführung eines Lichtstroms fesselnde malerische Reize abzugewinnen. Ungeachtet vollster Schärfe, welcher er sich in der Charakteristik der darzustellenden Personen befleissigte, zersplitterte er die Gesamtwirkung des Bildes durchaus nicht; er hielt vielmehr die feierliche Grundstimmung des erhebenden Momentes mit sicherer Hand fest und erreichte sogar in der Gestalt des Königs, welche den Mittelpunkt der Komposition bildet, eine Erhabenheit des Ausdrucks, die an monumentale Würde und Grösse streift. Die Unerbittlichkeit des Künstlers, seine rücksichtslose Strenge in der Charakteristik, die nicht ein Haar breit von der Wahrheit abweicht, ist gerade auf diesem Bilde für Menzel ein ehrenvolles Dokument seiner selbstlosen künstlerischen Gesinnung, die ihn als würdigen Geistesverwandten neben unsere theuersten Meister, neben Dürer und Holbein, stellt.

Es folgte eine Reihe kleinerer Genrebilder, lebensvolle Momente aus dem Pariser Strassenleben, die in einer höchst geistvollen, nur auf die rein malerische Wirkung gerichteten Manier wiedergegeben waren: Sonntag in den Tuilerien und ein Wochentag in Paris, ferner der Esterhazy-Keller in Wien, Missionsfest im Walde, Tanzpause auf einem Hofball und endlich die Krone dieser Reihe: die Linden Berlins am Nach-

mittage des 31. Juli 1870 (Abfahrt des Königs zur Armee). Auf dem letzteren Bilde hat Menzel in der Schilderung eines erregten Moments, dessen Stimmung er allein durch die Farbe wiederzugeben suchte, das Höchste geleistet, was ihm bis dahin nach dieser Richtung gelungen ist. Sah man dieses Bild aus unmittelbarer Nähe an, so unterschied man wenig mehr als eine Unzahl ineinanderfliessender Farbenflecke. Je weiter man aber zurücktrat, desto mehr klärten sich diese Farbenflecke zu einer pikanten, malerischen Harmonie ab. Aus dem Gewirr lösten sich Figuren und Gruppen heraus, Figuren von köstlichster Naturwahrheit und sicherster typischer Charakteristik, durch welche das Leben, der Moment patriotischer Erregung wie ein elektrischer Strom zuckte. Und zugleich haftete diesen originellen Typen jener spezifisch Berlinische Zug an, den kein anderer Maler Berlins so meisterhaft mit wenigen Strichen zu markieren versteht wie Adolf Menzel.

In dieser Zeit beschäftigte den Meister bereits ein anderes grossartiges Problem, welches sich die Lösung der schwierigsten Beleuchtungseffekte zur Aufgabe gestellt hatte, an die sich jemals ein Maler herangewagt hat, die Darstellung eines „Eisenwalzwerks“. Mitten in die wilde Werkelhast des Tages, in den Realismus des modernsten Lebens, in die wilde Poesie der tobenden Maschinen griff der Maler hinein und bewältigte mit der unwiderstehlichen Kraft des gottbegnadeten Genies den ungefügigen Stoff, indem er ihm zugleich eine poetische Seite abgewann. Das merkwürdige Bild, welches in der ganzen euro-

päischen Kunst nicht seines Gleichen findet, ist in seinem komplizirten, nur dem Fachmann verständlichen Arrangement bald nach seiner Vollendung im Jahre 1875 von einem hervorragenden Maler Berlins, welcher in die Geheimnisse eines Puddlingwerkes völlig eingeweiht ist, in so vollendeter Weise beschrieben und charakterisirt worden, dass wir einen Theil dieser meisterhaften, in der Berliner „Post“ erschienenen Schilderung hier folgen lassen. „Wir stehen in einem grossen Eisenwalzwerk, es ist ein Werk neuer Konstruktion; alle Wände bleich, zum Theil verschiebbar und in die Höhe gehoben, gestatten sie dem kalten Tageslicht durch die dadurch allseitig entstehenden Oeffnungen ungehindert Eintritt, um in malerischem Kampfe, theils mit der von Rauch und Dampf erfüllten Atmosphäre des Raumes, theils mit der glühenden Beleuchtung, welche die Oefen und das verarbeitete Metall ausstrahlen, eine Fülle von Beleuchtungseffekten zu bilden, wie sie in solcher Menge, solcher Verschiedenheit und namentlich in solcher Vollendung bisher künstlerisch noch niemals bewältigt worden sind. Wir stehen an der ersten Walze eines Walzenstranges, welche die Luppe, das glühende Eisenstück, von dem riesigen Dampfhammer, den wir hinter den Walzen finden, empfängt. Der Verschwindungspunkt liegt ziemlich in der Mitte des Bildes, wir sehen an der Reihe der Walzen und ihren Bedienungsmannschaften entlang bis in den Raum, dessen leuchtender Dampf uns die Lage der Puddel- und Schweissöfen angiebt. Rechts im Hintergrunde steht der Motor des Werkes, die grosse Dampf-

maschine, deren riesiges Schwungrad wir sausen zu hören glauben. Der ganze obere Theil des Bildes wird durch eine den Laien vielleicht wirr erscheinende Menge von Wellen, Rädern, Seilscheiben, Treibriemen und Zugstangen zur Fortpflanzung der Bewegungen erfüllt, welche mit erstaunlicher Richtigkeit angeordnet sind. . . . Der Haupttheil des Bildes, in welchem das eigentliche Leben desselben gipfelt, ist die Umgebung der grossen Luppenwalze. Die weissglühende Luppe ist durch die erste Oeffnung der Walze gegangen und wird nun von den Arbeitern mit grossen Zangen empfangen, um durch die nächste Oeffnung der Walzen zurückzugehen. . . . Die vorderen Arbeiter haben die mehrere Zentner schwere Eisenmasse mit ihren Zangen zu empfangen und mit höchster Kraftanstrengung beim Walzendurchgange zu unterstützen, während die hinter der Maschine befindlichen Leute dem Walzenstücke die Richtung geben. Dicht vor der Walze fährt ein Arbeiter ein halb im Erkalten begriffenes Walzstück auf einem zweirädrigen Karren. Es ist nahe am Schichtwechsel; denn einzelne Arbeiter sind bereits dabei, die nothdürftigsten Reinigungsversuche vorzunehmen; dort waschen sich welche, der eine seift Kopf und Haare, er hat es nöthig; ein anderer ist bereits bis zum Wechseln des Hemdes gelangt. Ganz im Vordergrunde, gedeckt von dem Walzenschutzbleche, im Helldunkel, sitzt eine Gruppe Arbeiter, welche eine Mahlzeit verzehren.“ In der Wiedergabe der technischen Details übertraf Menzel selbst die kühnsten Erwartungen. Das scharfe Auge

des Künstlers erspähte jeden Griff der Arbeiter, jede Bewegung der Maschine, jede einzelne Funktion, die das Glied einer Kette von Funktionen bildet, welche zum Gelingen des Ganzen nöthig sind, so dass selbst der Hüttentechniker durch die Präzision in der Wiedergabe der Vorgänge in Erstaunen versetzt wird. Welch' eine Fülle von Beobachtungen musste einer solchen Schöpfung voraufgehen!

Dasselbe warm pulsirende Leben, welches sozusagen jeden Quadratzoll seiner Gemälde durchdringt, erfüllt auch die zahlreichen Federzeichnungen, Aquarell- und Gouachemalereien, die der Künstler mit derselben Gewissenhaftigkeit auszuführen pflegt wie seine grossen Bilder. Es sind theils Scenen aus dem modernen Leben und aus der Gesellschaft, wie das Indianercaf  auf der Wiener Weltausstellung, die „Siesta“, die Maurer auf dem Bau, der Morgen im Coupé, theils Architekturstudien von frappanter Treue in der Wiedergabe des Stils und durch reizvolle Lichtführung hervorragend, theils Adressen und Ehrenb rgerbriefe, alle in jener geistreichen Technik ausgeführt, die in erster Linie immer eine volle malerische Wirkung anstrebt. Seine auch in kleinem Maassstabe immer auf das Grosse gerichtete Auffassung dokumentirte sich wiederum auf das glänzendste in den Illustrationen zu Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug“ (1877). Während er auf dem Titelblatt, welches dem Gedächtniss des Dichters gewidmet war, eine feierliche erhabene Tonart in einer wahrhaft michelangelesken Komposition anschlug, durchlief er in den Textillustrationen alle Erscheinungsformen des Komischen, vom gemüthvollen

Scherz bis zum grotesken, dämonischen Humor und bis zum beissenden Sarkasmus.

Ende des Jahres 1878 vollendete er ein figurenreiches Salonbild, in welchem er mit dem scharfen Griffel des Sittenschilderers eine leicht satirisch angehauchte Schilderung unseres gesellschaftlichen Lebens entfaltete, die von hohem kulturhistorischen Werthe ist. Eine Schilderung dieses „Ballsoupers“ (im Besitz des Herrn A. Thiem in Berlin) mag die Charakteristik dieses originellsten Genies der Berliner Malerschule beschliessen. Seit Michelangelos Zeit hat niemals ein Künstler in einem Alter, wo anderen die zitternde Hand nicht mehr folgte, ein Werk vollendet, in welchem sich eine Kraft von gleicher Jugendfrische offenbart. Und niemals zuvor hat ein Maler die technischen Probleme, welche das Licht und die Wiedergabe der Lichtquellen dem Künstler stellen, so glänzend gelöst. Das Bild ist nur von mässigem Umfange, sechszig Centimeter breit und fünfzig hoch. Aber auf diesem engen Raume hat Menzel ein unvergleichlich treues kulturhistorisches Portrait von der Gesellschaft seiner Zeit entworfen, das mit den lebensprühenden Portraitsgruppen, welche Rembrandt als charakternvollste Denkmale seiner Zeit hinterlassen hat, und mit den köstlichen Sittenbildern der flandrischen und holländischen Genremaler auf gleicher Höhe steht. Um wie viel sich aber die Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts von der des siebenzehnten unterscheidet, um so viel höher steht das Bild des modernen Meisters über denen der alten. Eine fröhliche Gesellschaft, die zehn oder zwölf Köpfe zählt, um einen Tisch gruppiert,

eine Versammlung gelehrter Professoren, ein Dutzend Schützenbrüder in ihren Galakleidern — das gab ehemals den Stoff für drei solcher kulturgeschichtlichen Bilder. Unser Maler fasst hingegen die ganze moderne Gesellschaft in ihrer bunt schillernden Vielgestaltigkeit auf einem Bilde zu einer malerischen Wirkung zusammen, die in der gesamten neueren Kunst ihres Gleichen sucht. Ein Hofball im königlichen Schlosse zu Berlin hat dem Maler die Motive für sein Bild geliehen, und damit ihm Niemand wieder den Vorwurf ceremonieller Trockenheit mache, hat er den Moment gewählt, der alle Regeln des Ceremoniells über den Haufen wirft, alle Bande frommer Scheu löst — die Ballpause und den Sturm auf die Büffets. Nur ein Maler von der Kraft und der Kühnheit eines Menzel war im Stande, einen solchen Moment künstlerisch zu bewältigen und in allen seinen Phasen künstlerisch zu veranschaulichen. Der Schauplatz, auf dem sich die zahllose Menge der Figuren des Bildes hin und her schiebt, drängt und stösst, ist ein Saal von mittlerer Grösse und eine darin mündende Galerie, welche den Fond des Gemäldes einnimmt. In dieser Galerie ist das reich mit kostbaren Gefässen aus Silber und Krystall besetzte Büffet aufgestellt, auf welches mächtige Kronleuchter ihr strahlendes Licht ergiessen. Im Hintergrunde tobt der Kampf am stärksten. Man sieht ein Meer von Köpfen und erhobenen Händen hin- und herwogen und sich dem Vordergrunde zuwälzen. Auf der Schwelle, die zum Saale führt, staut sich die Menge noch einmal zu einem lebensgefährlichen Gedränge auf, von da ab glätten sich jedoch

allmählig die Wogen, und der Gruppenbildung wird ein freier Spielraum gewährt. Der Maler hat keinen bestimmten Saal des Berliner Schlosses dargestellt, sondern im Geschmacke der üppigen, grandiosen Barockarchitektur Schlüters selbstständig einen von Gold und Marmor glänzenden Raum konstruirt, zu dessen Schmuck sich alle dekorativen Künste in verschwenderischer Fülle vereinigt haben. Die Decke schmückt ein von goldener Stuckatur umrahmter Panneau, die Wände sind mit spiegelblank polirtem Marmor bekleidet, auf welchen Kandelaber, die von bronzenen Figuren getragen werden, ihre Lichtmassen werfen. In dem Winkel zur Rechten des Beschauers steht ein Marmorkamin, und darüber erhebt sich ein kolossaler Krystallspiegel bis zur goldglänzenden Decke, von der auf der anderen Seite noch ein mächtiger Kronleuchter herabhängt. Die Gäste eines Berliner Hofballs vertreten alle Schichten der guten Gesellschaft. Da auch die Beamten in Uniform erscheinen müssen, drängt das bunte Galakleid den bescheidenen Frack ganz in den Hintergrund. Der Reichstagsabgeordnete, der kein Staatsamt bekleidet, der Universitäts-Professor, der Künstler und die wenigen Mitglieder der Finanzwelt, denen die Ehre einer Einladung zu Theil zu werden pflegt, verschwinden unter der Fluth von Uniformen und der blendenden Atlasroben, welche unsere Damenwelt mit bewunderungswürdiger Kaltblütigkeit den Fährnissen eines Hofballs aussetzt. Im Vordergrund des Bildes ist es dienstbeflissenen Kavalieren gelungen, einige Stühle zusammenzurücken, so dass sich ein Cercle plaudernder, von leichter Kavallerie

umschwärmter Damen bilden konnte. Es ist sogar soviel Platz vorhanden, dass sich die kostbaren, mit Spitzen und Blumen garnirten Schleppen der Damen in malerischer Etalage breit machen können. Zwei oder drei dieser Damen drehen dem Beschauer den Rücken zu. Ihre entblössten Nacken und Schultern, auf die ein gleichmässiges Licht fällt, das so ungalant ist, den Alabasterteint der Schönen etwas gelb zu färben, sind mit köstlicher Feinheit und mit plastischer Schärfe herausmodellirt. Ein diensteifriger Ulanenoffizier hat am Büffet eine Eroberung gemacht und offerirt einer Dame das Resultat seines Streifzuges. Hinter ihm ist eben eine andere Dame am Arme eines Herrn in den Saal getreten. Ein besonders vorsichtiger Ballgast scheint in eine unangenehme Kollision mit ihrer Schleppe gerathen zu sein; denn sie wirft einen unmuthigen Blick auf diesen wichtigen Annex ihrer Robe zurück. Am Kamine steht im Clairobskur eine Gruppe Plaudernder, und vor ihnen sitzen nebeneinander drei Personen, an denen sich die scharfe Beobachtungsgabe und das feine Charakterisirungstalent des Meisters in besonders glänzendem Lichte zeigt. Ein junger Gesandtschaftsattaché, dessen gelblichbraune Gesichtsfarbe auf Spanien oder Italien als sein Heimathland weist, sitzt nachlässig in galantem Gespräch neben einer jungen Dame, die mit sichtlichem Interesse seinen Worten zu lauschen scheint. Sein Nachbar zur Rechten ist ein wohlbeleibter, älthlicher Marineoffizier, welcher eben erst durch den Genuss einer Eisportion einen Kampf gegen die Temperatur des Saales geführt hat und sich rathlos nach einem Diener umsieht, um sich

auf dessen Tablett der Schale zu erledigen. Ein solcher dienstbarer Geist hat auf der linken Seite des Bildes reichlich zu thun. Dort herrscht das männliche Element vor und somit auch der durch keine Galanterie gestörte Genuss des sauer Er kämpften. Ein General mit kurz geschorenem Haar unterhält sich, ein Bierglas in der Hand, aus dem er behaglich einen Zug gethan, mit einem Geistlichen. Neben ihm steht ein höherer Gerichtsbeamter, der seinen unbequemen Dreimaster zwischen die eingebogenen Kniee geklemmt hat, um in stiller Beschaulichkeit den Inhalt seines Tellers auszulöffeln. Eine Beschreibung ist natürlich nicht im Stande, den vielseitigen Reiz des Lichtes, die mannichfaltigen Beleuchtungseffekte in Worten wiederzugeben. Während die Maler der klassischen Zeit, im Bewusstsein der Unzulänglichkeit ihrer technischen Mittel, geschickt die Lichtquellen zu verdecken wussten und sich auf die Wiedergabe der Wirkung beschränkten, geht Menzel kühn allen Schwierigkeiten entgegen, um sie glänzend zu überwinden. —

Obwohl Menzel niemals eine systematische Lehrthätigkeit ausgeübt, haben zeitweilig jüngere Maler in seinem Atelier und unter seinem Einflusse gearbeitet. Der begabteste unter ihnen ist Fritz Werner, geb. zu Berlin am 3. Dezember 1828, der den Ehrennamen des „deutschen Meissonnier“ mit Recht trägt. Damit ist zugleich seine künstlerische Richtung angedeutet. Indem er sich mit Eifer dem Studium des Rococozeitalters zuwendete, bildete er eine Seite von Menzels vielumfassender Künstlerschaft weiter aus. Es gelang ihm bald, sich den Geist des Rococo so zu

Fritz Werner.

eigen zu machen, dass er in scharfer Erfassung und treuer Wiedergabe des Zeitcharakters und -kolorits sein Vorbild erreichte. In Paris empfing er unter Meissonniers Leitung seine künstlerische Reife. Dort eignete er sich die elegante, subtile, fast spitze Pinselführung des grossen französischen Existenzmalers so vollkommen an, dass viele seiner kleinen Genrebilder, namentlich in der Charakteristik des Stofflichen, des Kostüms und des Geräths, mit den malerischen Finessen Meissonniers wetteifern können. Was ihm aber vor letzterem einen in Paris und in Berlin gleich hoch geschätzten Vorzug verleiht, ist sein kräftiger Humor, der seinen Figürchen den frischen Pulsschlag unmittelbaren Lebens verleiht. Wie Menzel auch als Zeichner und Lithograph thätig, hat er in seinen Oelbildern mit Vorliebe die Zeit Friedrichs des Grossen behandelt. Auch er hatte gewissenhafte Uniformstudien gemacht, die er in verschiedenen Schilderungen aus dem Soldatenleben mit grossem malerischen Geschick verwerthete. Von diesen Bildern fanden die „Grenadiere Friedrichs des Grossen“, die im Garten von Sanssouci mit Kindermädchen scherzen, um ihres glücklichen Humors willen beim grossen Publikum, welches für spezifisch malerische Reize nur ein geringes Interesse zeigt, den grössten Beifall. Werners Bilder erfreuen sich in den Kreisen der Kenner einer fast bedingungslosen Anerkennung, und daher kommt es, dass dieselben, meist frisch von der Staffelei fortgekauft und verhältnissmässig selten zur Ausstellung gelangend, ihrem Schöpfer nicht die verdiente Popularität erworben haben. Mit feinstem Verständniss

beherrscht Werner auch die verschiedenartigsten Architekturformen, deren Studium er sich auf wiederholten Reisen nach Holland, Belgien und Frankreich gewidmet hat. So charaktervoll und naturwahr diese Architekturbilder (Aus meinem Fenster [Paris], Antibes, Strasse in Amsterdam, Stadtthor in Tangermünde) aber auch sind, so müssen seine durch feine Lichtführung und schärfste Stoffcharakteristik ausgezeichneten Rococointerieurs doch als der Höhepunkt seiner künstlerischen Thätigkeit bezeichnet werden. — Ein zweiter Atelierschüler Menzels, Karl Johann Arnold, geboren am 30. August 1829 zu Berlin, der seine ersten Studien auf der Kasseler Akademie gemacht hatte und dann nach Antwerpen gegangen war, wandte sich vorzugsweise einem Stoffgebiete zu, welches von demjenigen Menzels völlig verschieden ist, der Thiermalerei, zeigte aber durch eifrige Naturstudien und durch eine humoristische Auffassung, dass Menzel nach dieser Richtung hin fördernd auf ihn eingewirkt hat. Die Wirkung seiner Thierbilder, deren Stoffe meist den Leiden und Freuden der Hunde und anderer Hausthiere entnommen sind, wird bisweilen durch ein flaues und stumpfes Kolorit beeinträchtigt, unter dem auch seine Portraits leiden. Von letzteren sind zwei Bildnisse Kaiser Wilhelms besonders zu erwähnen. In den letzten Jahren hat Arnold auch einige Scenen aus dem Leben unserer Epoche gezeichnet und gemalt (Kaiser Wilhelm auf der Promenade, Abschiedsdiner im weissen Saale zu Ehren des Kongresses), denen es nicht an Naturwahrheit und Unmittelbarkeit der Auffassung fehlte. Von seinen Thier-

Arnold.

Skarbina.

bildern, die auch durch Stich und Lithographie vervielfältigt wurden, sind „Fanny und ihre Verehrer“ und „Wo ist Fanny?“ (eine Dame mit ihrem Hündchen vor dem Spiegel) am populärsten geworden. — Unter den Nachahmern Menzels ist Franz Skarbina zu nennen, der jedoch meist einem so stark prononcirten Naturalismus huldigt, dass er seinem Vorbilde, welchem trotz unbedingter Unterordnung unter die Natur niemals die künstlerische Noblesse fehlt, noch nicht nahe gekommen ist. Dieser Mangel an künstlerischer Auffassung, die jeden Vorwurf des Künstlers, der sich vom Photographen unterscheiden will, adeln muss, macht sich besonders empfindlich auf seinen Bildern aus der modernen Gesellschaft, z. B. auf der hart ans Brutale und an die Karrikatur grenzenden „Antrittsvisite“ geltend. Die „kartenspielenden Spiessbürger“ entschädigten für die reizlose künstlerische Form oder richtiger für ihre Form- und Stillosigkeit durch ihren glücklichen Humor. Eine Darstellung Friedrichs des Grossen, der zur Herbsteszeit im Parke von Sanssouci lustwandelt (1878), zeichnete sich durch eine treffende Charakteristik des Königs aus. Dagegen gebrach es der koloristischen Behandlung, in welcher Skarbina noch ziemlich unsicher ist, an Kraft und Tiefe. Der Künstler ist 1878 zum Hülflehrer in der Klasse für anatomisches Zeichnen an die Kunstakademie berufen worden.

Wir reihen an dieser Stelle am passendsten noch zwei andere Künstler an, welche das Genre Meissonniers in Berlin kultiviren, ohne jedoch von Menzel persönliche Einflüsse erfahren zu haben, Arons und

Ehrentraut. Philipp Arons, geboren zu Berlin am 17. September 1821, studirte anfangs bei Daege und ging später nach Paris, wo er sich unter Lepaulle und besonders unter Cogniet ausbildete. Von 1848—1851 hielt er sich in Rom auf und liess sich dann in Berlin nieder. Seine Thätigkeit theilt sich zwischen Bildnissen, besonders weiblichen, in welchen er Grazie der Erscheinung mit Zartheit und Eleganz der Färbung zu verbinden weiss, und kleinen Genrebildchen aus dem Rococozeitalter mit lesenden, schreibenden und rauchenden Kavalieren. Der Hauptreiz dieser kleinen Figürchen liegt in der subtilen Pinselführung, die nach einer möglichst charakteristischen Stoffmalerei strebt. Julius Ehrentraut, der auch als Zeichner und Illustrator thätig ist, behandelt Kostümfiguren aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit glücklichem Humor und mit kräftigem, leuchtendklarem Kolorit, ohne jedoch zu einer feineren Charakteristik zu gelangen. „Ein Lautenspieler“, „interessante Mittheilung“, „der Fahnenträger“, „der kranke Narr“, „stille Andacht“ sind seine besten Arbeiten. —

Arons.

Ehrentraut.

In Berlin, dem Centralpunkt des preussischen Militärorganismus, entwickelte sich natürlich schon frühzeitig eine lebhafte Militär- und Kriegsmalerei, die ihre Stoffe zunächst aus den Freiheitskriegen zog. Trotz seiner politischen Gesinnung, die ihn schon aus blossem Prinzip in die Reihen der Opposition treibt, ist der Berliner ein enragirter Soldatenfreund, ein leidenschaftlicher Liebhaber militärischer Schauspiele, an denen er selbst in den trübsten Zeiten politischer Verstimmung sein Interesse nicht verlor. Dieses

Franz Krüger.

Interesse übertrug sich auch auf die künstlerischen Darstellungen militärischer Vorgänge, und trotz der grundsätzlichen Verurtheilungen, welche die Militärmaler von Seiten der leitenden demokratischen Presse der Hauptstadt bis auf den heutigen Tag erfahren haben, ist dieses Interesse in dem Grade gewachsen, als sich die preussische Wehrfähigkeit und später die Erfolge der preussischen Waffen steigerten. Als das Haupt einer grossen Schule, deren Mitglieder sich mit Eifer der Militärmalerei widmeten, ist Franz Krüger, geboren am 3. September 1797 in Radegast in Anhalt-Dessau, zu nennen. Wie Menzel ganz auf sich selbst gestellt, ein Autodidakt im vollsten Sinne des Wortes, bildete er sich von frühester Jugend auf nach der Natur, seiner einzigen und obersten Lehrmeisterin. Er zeichnete unablässig Pferde und Hunde und erlangte bald als Pferdemaler eine so erstaunliche Virtuosität, dass ihm ausser Horace Vernet in Europa Niemand gleichkam. Der Prinz August von Preussen ertheilte dem jungen Künstler den Auftrag zu einem Reiterportrait; Krügers Vertrauen auf seine künstlerische Kraft wurde dadurch bestärkt, er machte sich mit Eifer an die Arbeit, und das glückliche Gelingen derselben begründete seinen Ruf. Er wurde schnell einer der beliebtesten Bildnissmaler des Hofes und der Aristokratie und leistete namentlich in Reiterportraits Vorzügliches. Eine schlichte, anspruchslose Auffassung verband sich mit strengster, bis an die Rücksichtslosigkeit streifender Naturwahrheit. Sein ganzes eminentes Können, welches die charakteristischen Eigenthümlichkeiten von Mensch und Ross mit gleicher

Virtuosität erschöpfte, erprobte sich zuerst im Jahre 1829 an einer grossen Aufgabe. Der Kaiser von Russland ertheilte ihm den Auftrag, eine Parade auf dem Opernplatz zu Berlin, bei welcher der Kaiser dem Könige von Preussen sein Kürassierregiment vorführte, und zwar diesen letzteren Moment auf einem neun Fuss hohen und zwölf Fuss breiten Gemälde zu vereinigen. Mit grosser malerischer Kraft wusste Krüger den spröden, völlig unkünstlerischen Stoff zu bewältigen und durch lebendige Anordnung und durch geschicktes Arrangement der an- und vorbeirückenden militärischen Massen die Monotonie des Gesamteindrucks siegreich zu bekämpfen. Ein besonderes Interesse wusste er dem Bilde dadurch zu verleihen, dass er in den Gruppen der Zuschauer im Vordergrunde in lebensvollen Konterfeis und in genrehafter Auffassung alle berühmten und bekannten Persönlichkeiten vereinigte, welche das damalige Berlin aufzuweisen hatte: Architekten, Maler, Bildhauer, Vertreter der Wissenschaft, Musiker, Schauspieler, Sänger und stadtbekannte Strassenfiguren. Es ist erklärlich, dass eine solche ungewohnte Realität der Auffassung im Gegensatz zu der herrschenden akademischen Richtung ein lebhaftes Interesse hervorrief. Wie Krüger hier die Koryphäen der Berliner Gesellschaft aus dem Ende der zwanziger Jahre verewigte, so gab er zehn Jahre später auf einem zweiten, ähnlich arrangirten Paradebilde (1839, Parade des Gardekorps vor Friedrich Wilhelm III., Berlin, kgl. Schloss) und auf dem vier Jahre nach diesem vollendeten Huldigungsbilde (Berlin, kgl. Schloss), einem Geschenk der sechs Provinzen,

die auf dem Schlossplatze am 15. Oktober 1840 gehuldigt hatten, in ähnlichen Genregruppen ein treues Kulturgemälde von den Berliner Celebritäten der dreissiger und vierziger Jahre. 1844 und 1850 machte Krüger eine Reise nach Petersburg, wohin ihn Kaiser Nikolaus behufs Ausführung verschiedener Aufträge berufen hatte. 1834 hatte er bereits ein lebensgrosses Reiterportrait des Kaisers mit dem Thronfolger und glänzender Suite gemalt, dessen Skizze die Berliner Nationalgalerie besitzt, und 1842 malte er ein ebenso angeordnetes Portrait König Friedrich Wilhelm IV. Aus der grossen Anzahl seiner Thierstücke, unter denen seine „Pferdeställe“, fast immer „Stallportraits“, besonders beliebt waren, erwähnen wir drei in der Nationalgalerie ausgestellte: „Ausritt zur Jagd“, „Heimkehr von der Jagd“ und einen „Pferdestall“. Der erste Maler des Pferdesports starb, mit allen Ehren und Titeln ausgezeichnet, zu Berlin am 21. Januar 1857. Sein Andenken und sein künstlerisches Streben, welches mehr durch Beispiel, als durch systematische Lehre wirkte, lebt unter seinen zahlreichen Schülern fort. Die hervorragendsten unter ihnen sind Elsholtz, Rabe und Steffek.

Elsholtz.

Ludwig Elsholtz, geb. in Berlin am 2. Juni 1805, gest. am 3. Februar 1850, erhielt seine erste Ausbildung an der Berliner Akademie und trat später in Krügers Atelier ein. Seine Schlachtenbilder und Gefechtsszenen, meist Darstellungen mit kleinen, kaum spannenlangen Figuren, zeichnen sich durch eine höchst subtile und delikate Ausführung, die bereits an die Meissonniersche Manier erinnert, welche Elsholtz natürlich nicht beein-

flussen konnte, und durch grosse Lebendigkeit der Situationen aus. Bisweilen erreicht er auch, namentlich wenn er den Jammer des Krieges schildert, einen tragischen Ausdruck, wie auf der Darstellung der Völkerschlacht bei Leipzig und auf einem kleinen, der Nationalgalerie gehörigen Genrebilde „Gefechtsanfang“, auf dem eine mit ihren ärmlichen Habseligkeiten flüchtende Bauernfamilie von rekognoscirenden Offizieren aufgehalten und ausgefragt wird. Die hervorragendsten seiner Bilder sind die Schlacht bei Dennewitz, die Schlacht bei Bautzen und die Schlusscene der Schlacht bei Paris. In seinen Genrebildern aus dem Friedensleben, besonders in Erntescenen, entfaltet sich ein glücklicher Humor. — Edmund Rabe, geboren zu Berlin am 2. September 1815, lernte die Anfangsgründe seiner Kunst unter Adolf Schrödter, besuchte dann die Akademie und trat 1833 in Krügers Atelier ein. Bereits auf der Ausstellung von 1836 debütierte er mit Pferdebildern und militärischen Genrescenen (Husaren auf dem Marsche, Rekrutentransport), denen man grosse Lebendigkeit, vortreffliche Komposition und plastische Charakteristik nachrühmte. Aus dem Jahre 1838 stammt ein in der Nationalgalerie befindlicher „Transport von gefangenen Franzosen“ und ein „Aufruf zu den Waffen“ (1813) vor dem Rathhause einer kleinen Stadt. Auch er kultivirte die Thier-, insbesondere die Pferdemalerei mit Glück und zeigte in nichtmilitärischen Genrebildern (Kunstreitergesellschaft in einer kleinen französischen Stadt, Reisende vor einem Wirthshause) eine scharfe Beobachtungsgabe und eine fesselnde Charakteristik. 1856 unternahm er eine Reise nach Palästina, von

E. Rabe.

der er zahlreiche Skizzen in die Heimath brachte. In den letzten Jahren hat sich Rabe von der künstlerischen Thätigkeit zurückgezogen. — Von anderen Schülern Krügers, welche das militärische Genre und die Pferdemalerei kultivirten, werden aus früherer Zeit noch C. Themann und Friedrich Randel genannt. Letzterer hatte sich eine besondere Fertigkeit in der Handhabung farbiger Stifte erworben und sich die Dogge als sein spezielles Thiergenre erkoren. Er hat 1870 zum letzten Male ausgestellt. — Gleichzeitig mit Elsholtz und Rabe war auch Karl Rechlin, geboren ca. 1804, auf demselben Gebiete thätig. Er stellte 1836 eine „Parade bei Kalisch“ und die „Einweihung der Alexandersäule in Petersburg“ aus. 1840 malte er für den König von Preussen ein grösseres Schlachtenbild „Herzog Karl von Mecklenburg nöthigt in der Schlacht bei Goldberg (1813) den Feind zum Rückzug“ und 1844 für den Kaiser von Russland eine Episode aus der Schlacht bei Leipzig. Unter seinen besseren Bildern werden noch die Gefangennahme des Generals Vandamme und Blücher in der Schlacht bei Bellealliance erwähnt. — Mit der Thätigkeit von Franz Krüger läuft die verwandte von Karl Friedrich Schulz, mit dem Beinamen der „Jagdschulz“, parallel. Geboren am 2. November 1796 in Selchow im Spreewald, besuchte er die Berliner Akademie, unterbrach aber seine Studien 1815, indem er den Krieg gegen Frankreich als freiwilliger Jäger mitmachte. Während eines fünfjährigen Aufenthalts am Rhein, in Frankreich und in den Niederlanden machte er eifrige Seestudien, die er später in Marine-

Randel.

Rechlin.

K. F. Schulz.

landschaften verwerthete (Nordsee bei Cuxhaven und Seesturm bei Calais, beide von 1831, in der Berliner Nationalgalerie), und kopirte für das Berliner Museum van Eycksche Gemälde. Auf der Ausstellung von 1830 erschien zum ersten Male eine Darstellung von „Wilddieben im Walde“, die seinen Ruf begründete und die er nachmals öfters wiederholte und variirte. (Ein Exemplar von 1831 in der Berliner Nationalgalerie.) Ebenso beliebt wurden seine Jagdstücke, die durch lithographische Reproduktion weite Verbreitung fanden. Gemeinschaftlich mit Menzel studirte er die Trachten des Zeitalters Friedrichs des Grossen und malte 1837—1840 für Friedrich Wilhelm III. eine Reihe von Aquarellen, welche Soldaten aus dem Heere Friedrichs darstellten. Diesen schloss sich 1847—1852 eine ähnliche Serie von russischen Soldaten an, die er in Petersburg im Auftrage des Kaisers Nikolaus 1847 aufgenommen hatte. 1841 begab er sich mit General v. Falckenstein nach München, um dort die Glasmalerei zu studiren, für welche er später auch mehrere Vorlagen lieferte. 1848 zog er sich nach Neu-Ruppin zurück, wo er am 3. März 1866 starb. —

Karl Konstantin Heinrich Steffek, geboren in Berlin am 4. April 1818, Krügers begabtester Schüler und würdigster Nachfolger, gehört in der lebens- und geistvollen, gleichsam universelleren Auffassung seiner Thierstücke und in seiner glänzenden Technik bereits der neueren Epoche an. Seit 1837 besuchte er das Atelier Krügers und dann das von Karl Begas und ging 1839 nach Paris, wo er während eines einjährigen

Karl Steffek.

Aufenthaltes vorübergehend bei Delaroche arbeitete. 1840 ging er nach Rom und kehrte 1842 in seine Vaterstadt zurück, wo er mit Jagd- und Thierstücken debütierte. Allmählig begann er seine eingehenden Thierstudien auf Genrebildern und historischen Darstellungen zu verwerthen, bis er sich 1848 zu einem Historienbilde mit lebensgrossen Figuren „Albrecht Achilles kämpft um eine Standarte“, einer Episode aus den Kämpfen des Markgrafen mit den Nürnbergern, emporschwang. In dem wilden Reiterkampfe, der mit lebensvollster Unmittelbarkeit dargestellt war, entwickelte der Künstler eine ganz ungewöhnliche Bravour und in den Pferden nach Kuglers Ausdruck eine geradezu „verwegene Meisterschaft“. Noch heute, nach 30 Jahren, wirkt das Bild, das mit grösster Farbenrealität keck und sicher gemalt ist, so frappirend und durch seine fast unheimliche Lebendigkeit so mächtig ergreifend auf den Beschauer, dass es nur zu bedauern ist, dass Steffek, der wie wenige bewies, dass er grosse Flächen mit frisch pulsirendem Leben erfüllen konnte, das Geschichtsbild in grossem Stile später nicht mehr kultivirt hat. Nur noch einmal, 1867, malte er ein Bild von ähnlichem Umfange „König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Königgrätz“ (Berlin, kgl. Schloss).

Wiewohl er auch als Portrait- und Genremaler glückliche Erfolge erzielt hat, konzentrierte er doch seinen ganzen künstlerischen Eifer auf die Darstellung des Pferdes, in der er bald eine derartige Virtuosität erreichte, dass er heute als unbestrittene Autorität auf dem Gebiete des Sports in der Malerei dasteht.

Seine Pferdeportraits sind von unübertrefflicher Wahrheit und von einer Feinheit und Delikatesse des Tons, welche nur der Sportsman nach Verdienst zu würdigen weiss, der mit jeder Farbennüance seines Thiers, mit der charakteristischen Bildung des Halses und eines jeden Sprunggelenkes so innig vertraut ist, dass er die exakte und von tiefster Wissenschaft zeugende Nachschöpfung Steffecks in ihren Einzelheiten kontroliren kann. Von seinen zahlreichen Genrebildern aus dem Thierleben nennen wir als die hervorragendsten: Pferdeschwemme, zwei Wachtelhunde um einen Sonnenschirm streitend (1850, Berlin, Nationalgalerie), der lauernde Fuchs, Arbeitspferde (1860), Hallali (1862), Pferdekoppel (1870), Wochenvisite (1872), Wettrennen (1874), ein Bild von ungewöhnlicher Lebenswahrheit und scharfer Charakteristik in den Köpfen der Zuschauer (1874), Zigeunerknabe durch einen Wald reitend (1876), die Stute mit ihrem todten Füllen, eine tief ergreifende, rührende Schilderung mütterlichen Schmerzes.

Unter den Reiterportraits seiner letzten Zeit sind der Kronprinz und der Feldmarschall von Manteuffel die besten. Auch den Kaiser hat er gemalt (1875) und für das Lokal des Vereins Berliner Künstler ein Bildniss Gottfried Schadows. —

Von den zahlreichen Schülern Steffecks haben wir einige, E. Ewald, A. v. Heyden, F. Schauss, schon erwähnt. Während die genannten Drei ihre Erfolge auf dem Gebiete der Historien- und Portraitmalerei erzielten, zeichnete sich Hermann Freese, geboren in Pommern am 14. Mai 1819, besonders

H. Freese.

als Thier- und Jagdmaler aus, der mit Vorliebe und grosser Bravour dramatisch bewegte Momente darstellte. Seine Lebensverhältnisse gestatteten ihm, sich erst in seinem 34. Jahre der Kunst zu widmen. Er besuchte zunächst das Atelier Brückes und trat dann bei Steffek ein. Sein erstes Bild „kämpfende Hirsche“ erschien 1857. Ihm folgten „Hirsche von Wölfen angefallen“, „flüchtige Hirsche“ (Berlin, Nationalgalerie), „Eberjagd“, „auf der Weide“ u. a. m. Selbst ein leidenschaftlicher Jäger, erlag Freese am 25. Juli 1871 einem Gehirnschlage, den er sich auf einer Jagd bei Fürstenwalde zugezogen, als er erhitzt ein kaltes Gewässer passiren wollte. — Ein anderer Schüler Steffeks, Adolf Burger, geboren in Warschau am 9. Dezember 1833, gestorben in Berlin am 13. Dezember 1876, kultivirte als Genremaler ein engbegrenztes Kulturgebiet, das Leben des Wendenvolkes, wie es noch heute in spärlichen Resten unter uns im Spreewalde, in Altenburg und auf Rügen lebt. Besonders dem Leben der Spreewalder Bevölkerung, die er mit liebevollstem Eifer studirte, wusste er eine grosse Zahl künstlerischer Motive abzugewinnen, die er in gemüthvollen Genrebildern von mässigem Umfange verwerthete. Ein leichter, lebenswürdiger Humor umspielt seine anspruchslosen Schöpfungen und theilt sich ohne Zwang dem Beschauer mit, der seine Freude an diesen Schöpfungen empfindet, welche sich ohne hervorragende koloristische Vorzüge den Weg zum Herzen bahnen. Burgers Talent bewegte sich in dem engen Kreise ländlicher Freuden und Leiden, wie sie sich dem vorurtheilslosen Beobachter

A. Burger.

darstellen, der noch keine romantischen Dorfgeschichten gelesen hat. Er begleitet in seinen Bildern das Leben der wendischen Bauern, das sich im Spreewalde noch in alter Ursprünglichkeit erhalten hat, von der Wiege bis zum Grabe. Wir sehen den Kahn abfahren, der den Täufling zur Kirche führt, wir sehen die Kinder zur Schule fahren, wir nehmen mit den Rekruten Abschied von ihren weinenden Bräuten, wir betheiligen uns an dem fröhlichen Hochzeitszuge und weilen mitleidsvoll unter der Trauerversammlung am offenen Grabe. Ein solches Begräbniss im Spreewalde besitzt die Nationalgalerie. —

Wir reihen hier die übrigen Maler und Zeichner an, welche in Berlin das militärische Genre kultiviren. Friedrich Kaiser, geboren am 21. Januar 1815 zu Lörrach in Baden, war anfangs Lithograph und wurde erst während eines Aufenthalts in Paris durch die Bilder Horace Vernets veranlasst, sich der Malerei und insbesondere der militärischen zu widmen. Nachdem er sich in München künstlerisch ausgebildet, ging er 1848 nach Karlsruhe. Gelegentlich des badischen Aufstandes, in welchem er seine ersten Studien nach der Natur machte, lernte ihn der damalige Prinz von Preussen kennen, auf dessen Veranlassung er 1850 nach Berlin übersiedelte. Zunächst verwerthete er seine Erinnerungen aus dem badischen Feldzuge in einigen kleinen, mit grosser Lebendigkeit dargestellten Gefechtsszenen und versuchte sich dann auch an grösseren historischen Stoffen (Ueberfall Konradins bei Tagliacozzo). Die Kriege von 1864, 1866 und 1870 und 1871, namentlich die beiden ersteren, boten ihm

Fr. Kaiser.

Fr. Schultz.

eine Fülle von Motiven, die er in Bildern von meist geringem Umfange ausführte. Er beschränkte sich darauf, aus dem Gewühl grösserer Kämpfe einzelne Episoden herauszugreifen, in denen er dramatische Momente mit grosser Anschaulichkeit und Wahrheit zu schildern wusste: kecke Reiterstückchen, Rekognoscierungsritte, die Eroberung eines Geschützes, Gefechts-scenen von wenigen Figuren u. dgl. m. Flotte Zeichnung und eine helle, zuweilen etwas bunte Färbung unterstützen die Lebendigkeit seiner, oft humoristischen Bilder. 1879 hatte er eine grössere figurenreichere Komposition „Vor Paris“ ausgestellt: Kaiser Wilhelm inspicirt eine Geschützposition. — Von Bildern aus seiner früheren Zeit sind noch zu nennen: Erstürmung von Corfu, Verwundung des Prinzen Friedrich Karl bei Wiesenthal, Bivouak vor Düppel. — Friedrich Schultz wählt für seine Schlachtenbilder aus dem siebenjährigen, den Freiheitskriegen und den Kämpfen der letzten Decennien sowohl umfangreichere Motive als auch Figuren von grösserem Maassstabe. Sonst ist das Kolorit, dem es an Kraft und Klarheit gebricht, auch seine schwache Seite. Seine Stärke liegt in einer übersichtlichen Komposition, die stets einen bedeutsamen und spannenden Moment zum Gegenstande des Bildes zu machen weiss. Von seinen älteren Bildern fanden das „Requisitionskommando Zietenscher Husaren“, „Friedrich der Grosse bei Torgau“, „Friedrich der Grosse bei Hohenfriedberg“, den meisten Erfolg, von den späteren „König Wilhelm übergiebt dem Kronprinzen auf dem Schlachtfelde von Königgrätz den Orden pour le mérite“, „die

erste Granate bei Königgrätz“, „Uebergang nach Alsen“. —

Konrad Freyberg, geboren am 14. März 1842 zu Stettin, ein Schüler Steffecks, kultivirt wie dieser mit besonderem Glück das Reiterportrait in kleinem Maassstabe und das militärische Genre, während in grösseren Einzelbildnissen seine etwas bunte und mühsame malerische Technik nicht alle Partieen gleichmässig zu beleben im Stande ist. Seine lebensgrossen Portraits erscheinen daher bisweilen hart und trocken in der Farbe und leblos im Ausdruck, während er in kleineren Reitergruppen (Prinz Karl von Preussen mit seiner Begleitung vor Paris [1872], Ausritt des Prinzen Karl zur Parforcejagd [1876], eine Gruppe von Gardes-du-corps-Offizieren [1878]) eine grosse Lebendigkeit und Naturwahrheit zu erreichen weiss. Auch er leistet in der Schilderung edler Racepferde vorzügliches. Auf die Ausstellung von 1879 hat er übrigens ein lebensgrosses männliches Portrait gesandt, auf welchem die oben gerügten Mängel glücklich vermieden sind und er sowohl in der Modellirung eine grössere Weichheit als auch in dem Ausdruck eine höhere Lebendigkeit und in der Charakteristik eine grössere Tiefe als sonst erzielt hat. Seine militärischen Genrebilder, fast sämmtlich Scenen aus dem deutsch-französischen Kriege darstellend, halten meist mit objektiver Treue und grosser Anschaulichkeit gewisse Momente fest, die als Erinnerungstafeln für die Besteller von persönlichem Werthe sind: „die Batterie Nr. 19, Prinz Hohenlohe, bei Clamart vor Paris“ (1872), „Ankunft des Prinzen Friedrich Karl auf dem

Schlachtfelde von Vionville“ und „Uebergabe von Metz“ (1877), „Begegnung bei Ferme St. Hubert“, Episode aus der Schlacht von Le Mans (1879).

L. Burger.

Von Zeichnern, die im militärischen Genre in Berlin thätig sind, haben sich besonders H. Lüders, Ludwig Pietsch und Ludwig Burger einen Namen gemacht. Ludwig Burger, der Bruder des oben erwähnten Adolf B., wurde am 19. September 1825 in Krakau geboren. Anfangs Lithograph, besuchte er 1842 die Berliner Akademie, später die Antwerpener und 1852 einige Monate lang das Atelier Coutures in Paris. Als Maler im eigentlichen Sinne hat sich Burger in der ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens wenig bethätigt, da ihn seine Lebensverhältnisse frühzeitig zwangen, sich der Illustration, der Lithographie u. s. w. zu widmen. Er machte eingehende militärische Kostümdstudien und brachte es bald zu so grosser Fertigkeit in der Erfassung schnell vorübergehender Momente, dass er mit Vorliebe von illustrierten Blättern beschäftigt wurde. 1857 ging er für die „Illustrierte Zeitung“ nach Ungarn, 1864 nach Schleswig, 1866 nach Böhmen. Ausser den flüchtig, aber mit grosser Sicherheit hingeworfenen Skizzen für das Bedürfniss des Tagesinteresses waren die trefflichen Illustrationen zu Fontanes Geschichtswerken über den dänischen und den österreichischen Krieg die Frucht dieser Jahre, nachdem er schon vorher (1863) die preussische Geschichte von Ferdinand Schmidt illustriert hatte. 1866 gab er einen Cyklus von 25 Blättern in Holzschnitt heraus, auf welchen in lebensvollen Gefechtsmomenten die „Geschichte des Geschützes“ dargestellt war. — Seit 1870

hat er mit grossem Erfolge und in grossem Umfange die Dekorationsmalerei kultivirt. Den Lesesaal des Berliner Rathhauses hat er mit Gestalten aus der deutschen Märchenwelt geschmückt. Einen ähnlichen Stoff hat er in einem Zimmer des v. Tiele-Wincklerschen Palais behandelt, wo er auch in der Bibliothek schöne Intarsienmalereien ausgeführt hat. Im Speisesaal des Floraetablislements in Charlottenburg hat er in einer Reihe von trefflich komponirten und geistvoll und humoristisch arrangirten „Stilleben“ den Gang eines copiösen Diners illustirt. Neben zahlreichen ähnlichen Arbeiten in Privathäusern hat er im Jahre 1878 auf zwölf Deckenfeldern im Feldmarschallsaale der Centralkadettenanstalt in Lichterfelde die militärischen Tugenden in Kolossalfiguren auf Goldgrund gemalt. — Ludwig Pietsch, ein geistvoller Radirer und Zeichner, der sich besonders durch humoristische Illustrationen zu Fritz Reuter, aus dem Pariser Leben und durch frappante Croquis von schärfster Charakteristik aus den letzten Kriegen rühmlichst bekannt gemacht, hat in der letzten Zeit den Zeichenstift gänzlich niedergelegt, um sein glänzendes descriptives Talent als Schriftsteller zu verwerthen, was ihm mit beneidenswerthem Erfolge gelungen ist.

L. Pietsch.

Sechstes Kapitel.

Die Genremalerei in Berlin: E. F. Meyerheim und seine älteren Zeitgenossen. — Die Genremaler der jüngeren Schule. — Die Portraitmaler.

E. F. Meyerheim.

Eduard Friedrich Meyerheim, der in Berlin zu einer Zeit, wo das Heil in der Kunst nur in der Malerei grossen Stils erblickt wurde, die Genremalerei zu Ansehen brachte und mit glücklicher Hand den Schatz der wahren Empfindung, der echten Biederkeit, der treuherzigen Einfalt und des köstlichen Humors hob, der im deutschen Bürger- und Bauernhause ruht, wurde am 7. Januar 1808 in Danzig geboren. Sein Vater, der ein bescheidener Stuben- und Dekorationsmaler war, weihte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Doch entwuchs der Sohn bald seiner leitenden Hand. Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewann er, angeregt durch den Direktor derselben, Breysig, eine entschiedene Vorliebe für malerische Baudenkmäler, an denen seine Vaterstadt so ausserordentlich reich ist. Aus dem Kreise der Architektur wählte er auch den Stoff für

die erste grössere Arbeit, mit welcher er vor die Oeffentlichkeit trat. Im Jahre 1830 hatte er die Berliner Kunstakademie bezogen, ohne sich jedoch einem der damals dort wirkenden Lehrer oder der herrschenden Richtung anzuschliessen. Ebenso sehr widerstand seiner nordischen, im realen Leben gefestigten Natur die süssliche Romantik der Düsseldorfer. Auf eigene Hand durchwanderte er mit dem jetzigen Geheimen Oberhofbaurath Strack die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den zahlreichen mittelalterlichen Backsteinbauten des Landes, die er später auf Stein zeichnete und publicirte. Die Staffage, mit welcher er seine Ansichten belebte, offenbarte zuerst seine eigenthümliche Begabung, die sich bald darauf zur schönsten Blüthe entfaltete, als er im Jahre 1836 ein figurenreiches Bild, ein Schützenfest westfälischer Bauern, ausstellte. „Da ist kein Theil“, so schloss der Berichtstatter des „Museums“ seine eingehende Schilderung, „des mit grösster Delikatesse gemalten Bildchens, welches nicht sein besonders empfundenes Leben, nicht seine verstandene Zeichnung, nicht seine einstimmige und mitklingende Beziehung zur heiteren gemüthlichen Scene hätte.“ Dieses Schützenfest, welches in seinem Höhepunkt, dem „Umzug des Schützenkönigs“, dargestellt ist, wurde vom Konsul Wagener angekauft und ist mit dessen Sammlung in die Nationalgalerie gekommen. Einen ähnlichen Erfolg erzielte das etwas romantische, aber von jeder Sentimentalität freie Bild „der blinde Bettler“ (1836) und „thüringische Landleute aus der Kirche kommend“ (1838). In dem letzteren Jahre

zollte er mit dem „Rendezvous einer Dame und eines Ritters“ noch einmal der Romantik seinen Tribut, um sich dann ganz seiner eigentlichen Domäne zu widmen. Das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine gefällige und charakteristische Volkstracht malerischer gestaltet, im Harz und am Rhein, war die Heimath seiner Kunst; aber diese kleine Welt kannte und beherrschte er mit vollkommener Meisterschaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; friedliche Heiterkeit und stilles Behagen waren sein Lebenselement und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Scenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Raffinement. Sie war ihm nur Mittel zum Zweck; wenn er sein eigenes tiefes Gefühl, sein Gemüth in seinen Bildern zum Ausdruck gebracht, hatte er sich selbst genügt. Kugler hat im Kunstblatt von 1848 eine so feine und treffende Charakteristik von der Kunstweise des ältesten der Berliner Genremaler entworfen, dass wir nichts besseres an ihre Stelle zu setzen wissen. Was er damals schrieb, ist heute noch in jedem Zuge wahr und zutreffend. „Es sind die schlichtesten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt, — heiteres Familienleben, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich denselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümmernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen — und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen

idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Stiles auf, die ihr mit all' euren Stilprinzipien, mit all' eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus vom Faltenwurf u. dgl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, immer rastlosen Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimathlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt.“

Aus der grossen Zahl seiner Genrebilder nennen wir die „Bleicherin“, das „Milchmädchen“, „Kinder mit Katzen spielend“, „Kirchgang“, „Harzerin mit einem Kinde“ (die letzteren drei in der Ravenéschen Sammlung), „Harzer Holzwaarenverkäuferin“, „Wanderers Lust“, „Mutterfreuden“, „das gefährdete Früh-

stück“. — 1870 überfiel den unermüdlich thätigen Mann ein schweres Nervenleiden, welches seinen Geist lähmte und denselben sieben Jahre lang gefesselt hielt. Dann wich plötzlich die Krankheit von ihm, er griff wieder zum Pinsel und malte für die Kunstaussstellung von 1878 eine Wiederholung der oben genannten „Holzwaarenverkäuferin“. Aber die Genesung war nicht von langer Dauer. Er starb am 18. Januar 1879. Sein Bruder Wilhelm Alexander Meyerheim und noch zwei andere Träger dieses Namens Paul Wilhelm und Wilhelm Meyerheim sind auf demselben Gebiete thätig, ohne jedoch ähnliche Erfolge zu erzielen. Hingegen haben sich seine beiden Söhne, Franz und Paul schon in jugendlichem Alter eine angesehene Stellung in der Berliner Künstlerwelt errungen.

F. Meyerheim.

Franz Meyerheim, geboren 1838 in Berlin, Schüler seines Vaters und der Berliner Akademie, wählte anfangs seine Stoffe aus demselben Kreise, den sein väterlicher Lehrer mit so vollkommener Meisterschaft beherrschte. Er machte seine Studien unter dem hessischen und tiroler Landvolk, bereiste ausserdem Belgien, Italien und die Schweiz und debütierte mit Genrebildern, die sich durch Zartheit der Ausführung und Liebenswürdigkeit des Humors auszeichneten: „der Waffenputzer“, „Kinder mit Katze“, „Mutterliebe“, „Markttag“, „die Liebeskranke“, „die junge Mutter“ u. a. m. Einen durchschlagenden Erfolg erzielte er aber erst im Jahre 1870 mit zwei Märchenbildern „Schneewittchen“ und „Dornröschen“, die, mit zwei Pendants von der Hand seines Bruders „Rothkäppchen“ und „Aschenbrödel“ für die Dekoration

eines Saales bestimmt, gleichwohl aber ungemein fleissig und fein durchgeführt waren. Franz ist der poetischer veranlagte von beiden Brüdern, der phantasievollere, der mehr zu einer sinnigen, idealen Auffassung und Betrachtung der Gegenstände neigt, während Paul, ein flotter Realist, vornehmlich auf koloristische Wirkung ausgeht und nirgends in die Tiefe des Gemüths dringt. Franz Meyerheim wusste deshalb in seinen Bildern das Seelen- und Gemüthvolle des deutschen Volksmährchens glücklicher zum Ausdruck zu bringen als sein Bruder, der ihn hinwiederum in der Pracht des Kolorits und in der Realität und Lebenswahrheit seiner Figuren übertraf. Ein „musikalisches Trio“, eine junge Dame, ein älterer Herr und ein Knabe in Kostümen des 17. Jahrhunderts, war Franz Meyerheims letzte grössere Arbeit. Seitdem hat er sich nur noch als vortrefflicher Architekturmaler in Aquarell bewährt, der namentlich innere Räumlichkeiten mittelalterlicher Gebäude mit unübertrefflicher Wahrheit des Tons und in schärfster Charakteristik des Materials wiederzugeben weiss. Nach der Reorganisation der Akademie wurde er zum Lehrer an dieselbe berufen, schied aber schon 1878 aus dieser Stellung aus. — Ungleich produktiver, vielseitiger und in der Wahl der Stoffe herzhafter zugreifend ist Paul Meyerheim, geboren am 13. Juli 1842 in Berlin, der neben dem Unterricht auf der Berliner Akademie gleichfalls denjenigen seines Vaters genoss. Indessen wuchs er bald aus diesem verhältnissmässig engen Kreise heraus. Nachdem er Deutschland, Tirol, die Schweiz, Holland und Belgien

P. Meyerheim.

durchwandert, begab er sich nach Paris, wo er sich anderthalb Jahre aufhielt und dort sein Kolorit zu ungewöhnlicher Virtuosität ausbildete. Er ist ein ebenso ausgezeichneter Oelmaler als Aquarellist, der in beiden Techniken Kraft und Tiefe zu verbinden weiss und die brillantesten Effekte erreicht. Er erkor sich hauptsächlich die Welt der Thiere zu seiner Domäne, und es gelang ihm, so tief in das eigenthümliche Wesen eines jeden Geschöpfes, vom König der Thiere, vom Tiger, vom Elephanten bis zum Affen herab, einzudringen, dass ihm hinsichtlich der Schärfe und Schlagfertigkeit der Charakteristik kein zweiter Berliner Künstler gleich kommt. Der Berliner zoologische Garten bietet ihm ein reiches Feld für seine Studien. Doch liegt seine Stärke nicht bloss in dem Thierportrait, welches er selbst in seinen feinsten und verborgensten Zügen enthüllt: aus einer Summe individueller Physiognomieen weiss er einen charakteristischen Typus zu schaffen, der als Repräsentant der Gattung in überzeugender Lebenswahrheit auftritt. Die Majestät des Löwen, die grauenerregende Wildheit des Tigers, die Indolenz des Elephanten, die komische Unbeholfenheit der Giraffe und die geschmeidige Beweglichkeit der Gazelle bringt er mit unübertrefflicher Meisterschaft zum Ausdruck. Mit besonderer Vorliebe studirte er das Volk der Affen und wurde nicht müde, sie auf Aquarellen und Oelgemälden in den ergötzlichsten Situationen dem Berliner Publikum vorzuführen, das sich seinerseits an den tollen Kapriolen nicht satt sehen konnte. Es ist begreiflich, dass in dem gefühlvollen Berlin, wo man einem frühzeitig

dahingerafften Orangutang, einem verendeten Elephanten heisse Thränen nachweint, ein so scharf beobachtender, mit so lebendigem Humor begabter Thiermaler, dem überdies die glänzendsten, äusseren Mittel seiner Kunst zu Gebote standen, schnell zu Ruhm und Ansehn gelangte. Seine erstaunliche Produktivität, die ihn jedoch nur selten zu flüchtiger Arbeit verleitete, sorgte dafür, dass keine Berliner Ausstellung ohne mehrere Werke von seiner Hand eröffnet wurde, unter denen sich immer mindestens ein Schuss ins Schwarze befand. Seine Märchenbilder haben wir schon erwähnt. Zu gleicher Zeit (1870) waren ausgestellt: Die Bremer Stadtmusikanten (nach dem bekannten Märchen), ein verwundeter Löwe und ein holländischer Antiquar, eine Marktszene aus Amsterdam von fesselnder Lebendigkeit (jetzt im Besitz der Nationalgalerie). Doch wurden diese ersten glänzenden Erfolge durch die „Schafschur“ (1872), welche ihm die grosse goldene Medaille einbrachte, und durch die „Wildenbude“ (1874) in den Schatten gestellt, ein Bild von frappanter Originalität, von groteskem Humor und köstlicher Feinheit des Tons und der ganzen malerischen Behandlung. Diese Virtuosität der Technik hat sich seitdem noch gesteigert und ihren Höhepunkt in dem „Kohlenmeiler im baierischen Gebirge“ (1878) erreicht. Ein heftiger Regen hat sich eben über das Thal ergossen. Noch sind die mächtigen Bergeshäupter im Hintergrunde in einen Wolkenschleier gehüllt, während die Thalweite im Mittel- und Vordergrunde schon licht geworden ist. Hier sieht man einen Kohlenmeiler, der bläulichen Rauch in die regenfeuchte Luft empor-

sendet, und links davon, hart im Vordergrunde, ein Ochsenengespann vor einem mit Kohlensäcken beladenen Wagen, der im Morast des aufgeweichten Waldweges stecken geblieben ist. Zwei Köhler sind mit Anspannung aller Kräfte bemüht, die Räder aus dem Sumpfe herauszuziehen. Man kann diesen beiden Männern nichts Besseres nachrühmen, als dass sie in ihrer markigen Charakteristik, in der meisterhaften Zeichnung, in der glücklich ausgedrückten energischen Bewegung an die besten Figuren auf Menzels „Eisenwalzwerk“ erinnern.

Meyerheim hat auch auf dekorativem Gebiete Tüchtiges geleistet. Ausser verschiedenen Kompositionen zur Dekoration von Speisesälen (Stillleben mit Wild, Fischen u. dgl.) hat er für die Borsigsche Villa in Moabit in sieben Bildern die Geschichte der Lokomotive dargestellt. Als Portraitmaler hat er versucht, durch genrehafte Auffassung der Figuren, durch eine sorgfältige, interessante Behandlung des Hintergrunds und des Beiwerks gegen die Monotonie des Eindrucks anzukämpfen, welchen die überwiegende Mehrzahl der modernen Portraits in dem Beschauer hervorruft. Doch gelang es ihm nicht immer, wie z. B. auf dem Portrait „der Gutsherr“ (1879), dem Bildniss diejenige dominirende Stellung in seiner Umgebung zu schaffen, die es als die Hauptsache erscheinen lässt. Fehlte es bisher den meisten seiner Portraits an Tiefe der Charakteristik und an feinerem Ausdruck des Seelenlebens, so hat er doch wenigstens in dem meisterhaften lebensgrossen Bildniss seines Vaters, der vor der Staffelei sitzend dargestellt ist,

(1877, Museum in Danzig) diese Mängel glücklich vermieden. —

Bevor wir zu den Genremalern der neuern Epoche übergehen, wollen wir noch einige der älteren, die in unserer bisherigen Darstellung keinen Platz gefunden haben, der Vollständigkeit halber erwähnen: Fr. Wilhelm Herdt, geboren ca. 1790, Julius Schoppe, geboren ca. 1795 (die letzten Augenblicke Friedrich Wilhelm III., Malereien im Schloss Glienicke bei Potsdam und im Palais des Prinzen Karl in Berlin), Konstantin Schrödter (1795—1835), als Genremaler schon vor Meyerheim in derselben Richtung thätig, Julius Sigismund Roeder (1824—1860), ein Schüler Herbig's, der zuerst in Berlin das soziale Genre kultivirte (eine Bettlerin mit zwei Kindern, die leidenschaftlich die Hand ausstrecken, auf der Kunstausstellung von 1848), Wilhelm Wieder, geboren 1813, ein Schüler von Otto, lebte 24 Jahre in Rom und ist erst 1873 nach Berlin übergesiedelt, wo er meist humoristische Scenen aus dem römischen Volksleben malt, Leopold Güterbock, im orientalischen und historischen Genre thätig, Otto Gennerich, geboren 1823 zu Berlin (1848: Götz von Berlichingen vor dem Rath in Heilbronn, 1852: das Testament des grossen Kurfürsten, 1869: Besuch der brandenburgischen Kurfürstenfamilie bei der Leiche Gustav Adolfs in Wolgast).

Unsere Aufgabe würde sich ins Unendliche erweitern, wenn wir alle Genre- und Portraitmaler, die gegenwärtig in Berlin thätig sind, oder selbst nur diejenigen, welche die akademischen Kunstausstellungen

zu beschicken pflegen, ebenso ausführlich behandeln wollten, wie wir es bisher mit den Häuption einzelner Schulen und mit besonders eigenartigen und gefestigten Künstlern gethan haben. Unter der grossen Zahl der jüngeren Maler giebt es nicht wenige, welche schon Erfolge erzielt haben, die ein erfreuliches und günstiges Prognostikon für ihre Zukunft stellen; die Zahl der charakteristisch ausgeprägten Persönlichkeiten unter ihnen ist jedoch eine immerhin ziemlich geringe. Es schäumt und brodelt kräftig genug in der jüngeren Welt der Berliner Künstlerrepublik, aber nur wenige sind stark genug, um sich lange Zeit auf der Oberfläche zu erhalten.

K. Gussow.

Seit der Reorganisation der Kunstakademie ist, wie schon erwähnt, ein frischeres Leben in die Berliner Künstlerwelt eingedrungen, von dem auch die ältere und die mittlere Generation nicht unberührt geblieben ist. Ausser Werner wurden noch drei begabte Lehrer von auswärts an die Akademie berufen, Gussow, Michael und Thumann, von denen der erste durch seinen kühnen Naturalismus und seine ungewöhnliche Farbenfrische nicht bloss eine Revolution in Künstlerkreisen, sondern auch in den ästhetischen Anschauungen des grossen Publikums hervorgerufen hat. Karl Gussow wurde im Jahre 1843 in Havelberg in der Mark geboren. Nachdem er seine Schulstudien vollendet, gelangte er erst zu der Ueberzeugung, dass die Kunst sein Beruf sei. Er fand bei seinem Vater liebevolles Verständniss und Entgegenkommen und bezog die Kunstschule in Weimar. Hier schloss er sich zuerst an Arthur von Ramberg an, welcher

ihn durch sein eigenes Beispiel auf das Studium der Niederländer wies und ihm zugleich durch seine Darstellungen aus dem ländlichen Leben ein Stoffgebiet erschloss, auf welchem der junge Künstler später seine grössten Erfolge erzielen sollte. Als Ferdinand Pauvels von Antwerpen nach Weimar berufen wurde, verfehlte der glänzende Kolorist, ein entschiedener Vertreter des belgischen Realismus, nicht, die jungen, aufstrebenden Künstler in seine Kreise zu ziehen. Aber so bedeutend sein Einfluss auch auf Gussows technische Ausbildung, vornehmlich auf sein später mit so grosser Entschiedenheit ausgesprochenes koloristisches Glaubensbekenntniss war, so wenig harmonirte Gussow innerlich mit seinem Lehrer, der trotz seines Realismus in der Farbe ziemlich streng akademisch war. Er blieb nur bis zum Jahre 1867 bei ihm und ging dann nach München, in der Hoffnung, eine weitere Förderung in der Pilotyschule zu erhalten. Diese fesselte ihn jedoch nur vierzehn Tage. Er machte alsdann eine Studienreise nach Italien und kehrte nach Verlauf von sieben Monaten wieder nach Weimar zurück. Schon in seinen ersten kleinen Genrebildern, die 1870 in Berlin zur Ausstellung gelangten, zeigte sich eine so ausgesprochen originale Kraft, ein so selbstständiges koloristisches Talent, dass sich Graf Kalkreuth, damals Direktor in Weimar, veranlasst sah, dem jungen Manne eine Professur an der Kunstschule anzutragen, welche dieser auch annahm. Es gelang ihm bald eine umfangreiche Lehrthätigkeit zu entwickeln, deren Einfluss sich steigerte, als er 1874 nach Karlsruhe und anderthalb Jahre

darauf an die Berliner Akademie berufen wurde. Sein Kolorit, das hie und da, besonders in der Wiedergabe der Augen, noch etwas stumpf und verblasen gewesen war, hatte sich geklärt und gekräftigt, seine Formenbildung hatte eine plastische Schärfe erreicht, die sich zu einer geradezu unheimlichen Lebendigkeit steigerte, als er 1876 drei Genrebilder mit lebensgrossen Figuren „das Kätzchen“, „der Blumenfreund“ und „Verlorenes Glück“ vollendete und gleichsam zu seiner Einführung in Berlin auf die Ausstellung schickte. Noch nie zuvor ist in der deutschen Malerei ein so kühner, rücksichtsloser Realist aufgetreten, welcher der Natur so energisch zu Leibe geht, wie Gussow. Freilich geht die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er der Natur auf allen ihren Spuren folgt, bisweilen so weit, dass aus der übertriebenen Natur die Karrikatur wird, wie z. B. auf dem „Blumenfreunde“, einem alten Manne mit kupferfarbenem Angesicht, der seine Blumentöpfe auf dem Fensterbrett inspiziert. Indessen fesselt selbst auf Bildern, die eines jeden Hauches von Schönheit baar sind, die koloristische Behandlung, die trotz ihrer einseitigen Beschränkung auf kalte Töne und trotz prinzipieller Nichtachtung der Lufttöne das Höchste in der Nachahmung der Wirklichkeit leistet, was bisher von der Malerei erreicht worden ist. Wo er die Grenze inne zu halten weiss, welche die Natur von der Karrikatur scheidet, z. B. auf seinem „Kätzchen“ — ein alter Bauer und ein altes Weib und zwei dralle, rothbackige Dirnen machen sich um ein Kätzchen zu schaffen — und auf mehreren seiner Portraits, erzielt er auch eine Lebenswahrheit, welche

selbst die hässlichsten Modelle, für welche der Künstler eine unüberwindliche Neigung hegt, interessant macht. Dass er aber auch in der reinen Sphäre der Schönheit heimisch ist, dass er selbst einen elegischen Ton anzuschlagen weiss, der zum Herzen dringt, beweist das „verlorene Glück“, eine trauernde junge Wittwe mit ihrem blondgelockten, unbefangenen in das Leben hineinlachenden Kinde. Bildet hier die tiefe Trauer der gebrochenen Frau einen scharfen Kontrast zu der rührenden Naivetät des Kindes, so spitzt sich auf der „Venuswäscherin“, einer alten runzligen Aufwärterin, die im Atelier eines Malers mit sichtlicher Missbilligung die Gipsstatuette der milonischen Venus abwäscht, der Kontrast zu scherzhafter Satire zu. 1877 war er zum letzten Male mit einer Gesellschaft von Frauen und Mädchen, die aus einem Fenster ein jubelndes Willkommen! herauswinken, auf der Ausstellung vertreten.

Es ist begreiflich, dass ein so scharf ausgeprägtes Talent, welches aller Tradition mit einer Kühnheit, die an die letzte Periode von Franz Hals erinnert, gegenübertritt, die jüngere Künstlerwelt in Aufruhr und eine Kohorte von Nachahmern auf die Beine brachte, welche durch ihre täppischen Versuche den originellen Meister zu diskreditiren drohen. Wiewohl sich unter ihnen wie unter den würdigeren und bescheidneren Gussowschülern manch' einer befindet, dessen Erstlingsarbeiten von ernstem und gewissenhaftem Streben zeugen, können wir diesem neuen Geschlecht in einer Geschichte der Berliner Malerschule nicht eher einen Platz einräumen, als bis sich

der aufgerührte Grund wieder geklärt und die Spreu von dem Weizen gesondert hat.

M. Michael.

Max Michael, geboren zu Hamburg am 23. März 1823, besuchte seit 1841 die Kunstakademie in Dresden und ging 1846 nach Paris, wo er sich bei Lehmann und Couture ausbildete. Im Anfang der fünfziger Jahre ging er nach Italien und nahm einen längeren Aufenthalt in Rom, wo er bis 1870 mit geringen Unterbrechungen gelebt hat. Er malt fast ausschliesslich Genrebilder aus dem italienischen Volksleben. Seine Erstlingswerke fanden eine herbe Kritik. So heisst es anlässlich eines grossen Bildes, „Fischer aus Procida“, im „Deutschen Kunstblatt“ von 1855: „Ihn charakterisirt eine kecke, oft frivole Auffassung des Lebens . . . Die Komposition an sich ist glücklich, hat Totalität, und die einzelnen Gestalten sind ungezwungen und gesund. Lebendigkeit und natürliche Auffassung walten durch die ganze Arbeit, aber ebenso eine liederliche und unsolide Ausführung von Anfang bis zu Ende. An Zeichnung ist gar nicht zu denken, und die Farbe zeigt, dass es dem Künstler an ernstem Sinn fehlte, um sein Bild fertig zu machen.“ Wenn später diese Mängel unter einem ernsteren Studium auch verschwanden, und namentlich Michael in Zeichnung und Modellirung strenger und solider wurde, so hat er doch die skizzenhafte koloristische Manier der Franzosen, namentlich wie sie die späteren Realisten, insbesondere Courbet, lieben, beibehalten. So wahr und lebendig seine Frauen und Kinder aus dem italienischen Volke auch charakterisirt sind, das stumpfe, verschwommene Kolorit, das nicht etwa eine

Folge unzulänglichen Könnens, sondern das Resultat eines bizarren, aber mit Konsequenz durchgeführten Prinzipes ist, lässt keinen erfreulichen Gesamteindruck aufkommen. Auf den Gesichtern seiner Figuren liegt ein düster, schwermüthiger Zug, der selbst einem so harmlosen Sujet, wie einer „Mädchenschule im Sabinergebirge“ (1874, Kunsthalle in Hamburg) den Charakter eines tragischen Ereignisses verleiht. Michael berücksichtigt in der Wahl seiner Stoffe mit Vorliebe die untersten Volksschichten, deren Treiben, deren Jammer und Elend er mit ungeschminkter Realität schildert. Damit harmonirt freilich seine düster gestimmte Palette, der er nur selten einen gesunden Ton abzugewinnen weiss. Durch diese falsche Sentimentalität der Farbe büssen seine Bilder wiederum ein, was ihnen das Charakteristische der äussern Erscheinung an Lebendigkeit verleiht. Eines der wenigen Bilder von seiner Hand, welche durch eine leidlich gesunde Färbung einen ungetrübten Genuss gestatten, besitzt das Wallraf-Richartzmuseum in Köln, die „Elementarstudien“ einer kleinen Genueserin. In der letzten Zeit hat er durch genrebildliche Szenen aus dem Mönchsleben („Mönche auf dem Chor“, „Pietro da Cortona malt ein Altarbild in dem Camaldulenser-kloster bei Venedig“, „malender Mönch“ 1879) sein Stoffgebiet erweitert und in diesen Bildern auch nach einem gesunderen, erfreulicheren Kolorit gestrebt. Ein grösseres Bild aus dem Volksleben, eine Bauernfamilie in ihrer ärmlichen Behausung (auf der Kunstausstellung von 1879) krankte jedoch wiederum an dem schwarzen Grundton, welcher an die früheren Bilder Munkacsys

erinnert. 1875 wurde Michael als Lehrer an die Berliner Kunstakademie berufen.

P. Thumann. Einen entschiedenen Gegensatz zu Michaels düsterer Stimmung bildet Paul Thumann, geboren in Tschacksdorf in der Lausitz am 5. Oktober 1834. Er bildete sich Anfangs zum Geodäten aus, widmete sich aber seit 1855 an der Berliner Akademie dem Studium der Kunst, welches er von 1856—1860 bei Julius Hübner in Dresden fortsetzte. Während dieser Zeit malte er ausser mehreren Portraits die heilige Hedwig für die Hedwigskirche in Liegnitz und einen heiligen Franziskus für Krakau. 1860 ging er nach Leipzig und war dort drei Jahre lang mit Glück als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt thätig. 1863 ging er nach Weimar, wo er seine Ausbildung als Maler unter Pauwels fortsetzte, und 1866 erhielt er, nachdem er eine Reise nach Italien gemacht, eine Professur an der Kunstschule in Weimar. 1872 wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden und 1875 nach Berlin berufen. Wie Michael wählt auch er mit Vorliebe seine Stoffe aus dem Volks- und Familienleben, dessen sinnige und gemüthvolle Reize er mit psychologischer Feinheit zum Ausdruck zu bringen weiss. Als Illustrator versteht er es, sich innig in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Dichtung zu versenken und den Ton des Dichters auch in seinen Kompositionen zu treffen. Goethes Wahrheit und Dichtung, Voss' Luise, Shakespeares Sommernachtstraum und Tennysons Enoch Arden sind seine Hauptwerke auf diesem Gebiete. Ein Cyklus von neun Zeichnungen zu Chamissos „Frauen-

liebe und Leben“ erhebt sich durch seine sprechende, klar verständliche Charakteristik und durch genrebildliche Auffassung der Momente über den Werth der Illustration zu grösserer Selbstständigkeit. Da Thumann nur über bescheidene koloristische Mittel gebietet, erzielte er als Maler minder bedeutende Erfolge. Doch zeichnen sich auch seine Genrebilder (vier Scenen aus Luthers Leben auf der Wartburg, Junker Jörg und die Schweizer Studenten, eine aufmerksame Schülerin) durch Lebendigkeit und tiefe Empfindung aus.

Wir schliessen hier die hervorragendsten Genre-maler der jüngeren Generation in alphabetischer Reihenfolge an: Q. Becker wählt die Stoffe zu seinen Genrebildern, die in der schlichten Auffassung und anspruchslosen koloristischen Durchführung an F. E. Meyerheim erinnern, meist aus dem Bauern-, Jäger- und Försterleben. Die landschaftliche Umgebung spielt deshalb auf seinen, oft mit lebenswürdigem Humor erfüllten Gemälden eine bedeutsame Rolle. —

Q. Becker.

Otto Brausewetter, geboren 1835 zu Saalfeld, ein Schüler der Königsberger Kunstakademie, kultivirt mit Vorliebe das romantisch-historische Genre, dem er gern einen geheimnissvollen, dämonischen Reiz verleiht. In seinen Zeichnungen scharf charakterisirend und von lebensvoller Unmittelbarkeit der Auffassung, beeinträchtigt er den Eindruck seiner ausgeführten Gemälde, die übrigens von tüchtigen Kostümstudien zeugen (1860 Richard III. [Museum zu Danzig], 1871 Blaubart, 1874 Herbstmorgen, 1876 Gustav Adolf vor der Schlacht bei Lützen, 1877 Landsknechte auf der Wanderschaft, 1878 Wieder in der

O. Brausewetter.

- Heimath), durch stumpfes, verschleiertes Kolorit. —
- K. Breitbach. Karl Breitbach, geboren 1833 in Berlin, studirte nach vollendeter Ausbildung an der Berliner Akademie bei Couture in Paris. Anfangs nur als Landschaftsmaler thätig, der seine Motive aus der Mark, aus dem bairischen Hochland, aus Westphalen und Tirol wählte, wandte er sich später dem ländlichen Genre und dem Portraitfache zu, in welchem er 1876 mit dem scharf charakterisirten, kräftig modellirten und virtuos gemalten Bildniss des Generalintendanten von Hülsen einen grossen Erfolg erzielte. Von seinen Genrebildern, deren Figuren nicht immer ganz tadellos gezeichnet, die aber mit gemüthvollem Humor erfüllt sind, nennen wir als die bedeutendsten: „Kirmeslust“,
- K. Dielitz. „Kirmesleid“, „Dorfparade“. — Konrad Dielitz, geboren am 20. Januar 1845 in Berlin, studirte Anfangs Philologie, malte aber zu gleicher Zeit in den Ateliers von Eschke und Biermann, bis er sich ganz der Kunst widmete. In den Jahren 1871, 1872 und 1873 bereiste er zu Studienzwecken das bairische Hochgebirge. Die Früchte dieser Reisen waren einige Genrebilder, die sich sowohl durch eine energische, lebensvolle Charakteristik, als auch durch eine kräftige, gediegene Färbung auszeichneten. Es sind: „Rast auf der Höhe“, „der Raucher“ und „Erwischt“. Auf dem letzteren, einer Scene aus dem Wildererleben, sieht man einen Wilddieb auf einer vorspringenden Felsplatte im einsamen Gebirg hocken, der gerade damit beschäftigt ist, eine erlegte Gemse auszuweiden, als ihn der Förster überrascht, der mit erhobener Flinte, das Auge fest auf den desperaten Kerl ge-

richtet, um den Felsenvorsprung biegt. Das Spannende und Aufregende des Moments ist mit ausserordentlichem Geschick wiedergegeben. Es spiegelt sich in den Angesichtern der beiden Männer eine fieberhafte Erregung, aus ihren Augen spricht Hass und Wuth, und über der ganzen Scene liegt jene unheimlich schwüle Stimmung, welche der unmittelbare Vorläufer einer Katastrophe ist. In seinen Portraits war Dielitz bisher weniger glücklich. Doch bezeichnete ein Bild des deutschen Kronprinzen in ganzer Figur, genreartig behandelt, in sorgfältig ausgebildeter landschaftlicher Umgebung (Kunstaussstellung von 1879), auch in diesem Fache einen bedeutenden Fortschritt, der sich namentlich in dem glänzenden, emailartigen Kolorit bekundete. — Karl Emil Doepler, geboren K. E. Doepler. den 8. März 1824 zu Schnepfenthal, ursprünglich Buchhändler, widmete sich seit 1844 der Architekturmalerei und bildete sich, nach einer längeren Thätigkeit als Illustrator in New-York, 1859 unter Piloty zum Figurenmaler aus. 1860 wurde er als Kostümzeichner des Theaters und als Lehrer der Kostümkunde an die Kunstschule nach Weimar berufen, welche Stellung er bis zum Jahre 1870 inne hatte, wo er nach Berlin übersiedelte. Doepler hat sich um streng historische Behandlung des Kostüms vielfach verdient gemacht, besonders durch zahlreiche Vorlagen für die Bühnen, unter denen die 500 Zeichnungen für den Wagnerschen „Ring der Nibelungen“ die bedeutendsten sind. Auch als Genremaler ist er mit glücklichem Erfolge thätig gewesen. Seine flott und sicher gezeichneten, zart behandelten Bilder (die

„Wittwe von Sadowa“, das „Geheimniss“, eine venetianische Strassenscene, „Nicht ganz einig“ und „Einig“, Scenen mit Figuren im Rococokostüm) zeichnen sich durch eine pikante Färbung und durch feine Lichtführung aus. Im Nationalmuseum zu München hat er die Herzogin Maria Anna und den Herzog Karl von Zweibrücken und in der Villa Ravené in Berlin die vier Hauptfeste des Jahres in Fresko gemalt. — Sein Sohn K. E. Doepler, geboren am 29. Oktober 1855 in München, ein Schüler seines Vaters und Gussows, hat in aquarellirten Ehrenbürgerbriefen, Diplomen und Adressen (Adresse der Berliner Kaufmannschaft an das deutsche Kaiserpaar zur goldnen Hochzeit) eine schwungvolle Phantasie und reiche Erfindungsgabe bekundet. Zwei grössere Oelgemälde auf der Kunstaussstellung von 1879 (Liebesleid und -Freud, durch zwei Jungfrauengestalten in altdeutschen Kostümen symbolisirt), in der malerischen Behandlung an altdeutsche Muster erinnernd, machten wegen ihrer an Buchillustration erinnernden, von ornamentalen Schnörkeln durchbrochenen Komposition einen befremdlichen Eindruck. — Friedrich Kraus, geboren am 27. Mai 1826 zu Crottingen bei Memel, studirte auf der Königsberger Kunstakademie und ging dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris und Rom. Im Jahre 1855 liess er sich in Berlin nieder, wo er als Portrait- und Genremaler thätig ist. Er kultivirt mit grossem Glück das Salonbild, zu welchem ihn sein feines, harmonisches Kolorit, seine delikate Pinselführung und seine zarte Modellirung besonders befähigt. Der Erfolg, der ihm bei seinem ersten Er-

Fr. Kraus.

scheinen in Berlin auf der Kunstaussstellung von 1856 mit einem kleinen Genrebilde „Nach dem Frühstück“ zu Theil wurde, ist ihm bis in die neueste Zeit treu geblieben. In der Manier der Netscher und Terburg behandelt er mit feinem Humor Scenen aus der vornehmen Gesellschaft, in welchen er namentlich ein liebevolles Verständniss für weibliche Toilette bekundet. Von diesen Bildern erlangte besonders seine „Wochenvisite“ (Kunstaussstellung von 1872) und die „Ausfahrt zum Diner“ den lebhaftesten Beifall der Damenwelt. Er hat auch historische Genrebilder (Bürgermeister Six bei Rembrandt, Gastmahl bei Tizian) gemalt. In seinen Portraits zeichnet er sich durch breiten, malerischen Vortrag und durch feine Charakteristik aus. — Jean Lulvès, geboren 1834 zu Mühlhausen im Elsass, trat 1862, nachdem er zuvor als Ingenieur gearbeitet, in das Atelier Steffocks und bildete sich dort zum Maler aus. Nach einem Aufenthalt in Russland kehrte er 1864 nach Berlin zurück und malte hier den Ballsaal des Bankiers Krause mit Gemälden in Wachsfarben aus. Er malt vorzugsweise Genrebilder mit französischen Kostümfiguren aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, die sich durch historische Treue auszeichnen. Seinem etwas bunten Kolorit gebricht es bisweilen an Kraft und Harmonie. Darunter litt auch sein letztes Bild „die historische Mordstätte“, die mit drastischem Humor erfüllt und reich an trefflich charakterisirten Figuren war. — Fritz Paulsen, geboren 1838 in Schwerin, studirte in Düsseldorf, in München unter Piloty und dann vier Jahre lang in Paris. 1870 liess

J. Lulvès.

F. Paulsen.

er sich in Berlin nieder, wo er auf der Ausstellung von 1874 mit einem mit kecker Hand aus dem Berliner Leben herausgegriffenen Genrebilde „Bauernfänger beim Kummelblättchen“ einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Ein feiner, satirischer Humor vereinigte sich mit scharfer, höchst lebendiger Charakteristik und vornehmem, gediegenem Kolorit zu einer vollkommenen Wirkung. Zwei Jahre früher hatte Paulsen durch ein ähnliches Bild wie Kraus „Besuch in der Kinderstube“ die Aufmerksamkeit des Publikums erregt. In den letzten Jahren hat er sich als geistvoller Portraitmaler hervorgethan, der in einem auf der Kunstaussstellung von 1878 erschienenen Damenbildniss von grosser Noblesse in der Auffassung und von feinsten Harmonie des Kolorits als der einzige von den Berliner Portraitmalern neben Gustav Richters Portrait der Gräfin Karolyi Stand hielt. Auf der Ausstellung von 1879 war er mit einem fein charakterisirten und lebendig aufgefassten Bildniss des Oberbürgermeisters von Forckenbeck vertreten. — Norbert

N. Schroedl.

Schroedl, geboren 1842 in Wien, ein Schüler von Jakob Becker, debütierte in Berlin mit dekorativen Gemälden, welche die Tageszeiten durch ideale weibliche Gestalten symbolisirten und von einem feinen Schönheitsgefühl zeugten. Unterstützt durch eine virtuosenmässige, malerische Technik, durch eine bestechende, geistreiche Mache hat er später seine Thätigkeit auf das Historiengemälde, das Genrebild, das Portrait, die Landschaft und das Thierstück ausgedehnt, ohne jedoch auf allen Gebieten glückliche Erfolge zu erzielen. Während er mit einer umfang-

reichen Komposition mit überlebensgrossen Figuren „der Raub der Sabinerinnen“ ein entschiedenes Fiasco erlitt, zeichneten sich zwei Portraits auf der Ausstellung von 1878 durch feine Charakteristik und ein pikantes Arrangement aus. Seine spezifische Begabung weist ihn jedoch auf das dekorative Genrebild, zu welchem er 1879 mit vier in Farbe und Komposition gleich wohl gelungenen Illustrationen zu den Versen „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, bleibt ein Narr sein Leben lang“ zurückgekehrt ist. — Emil Teschendorff, ein Schüler Pilotys, kultiviert mit Vorliebe die Einzelfigur in malerischer Attitüde: Cleopatra, Ariadne, eine Zigeunerin u. s. w. Seiner Neigung für das Sentimentale und Melancholische kommt eine zarte, duftige Färbung zu Hülfe, die sich jedoch bei Behandlung tragischer Gegenstände (Oedipus und Antigone 1879) zu grösserer Kraft und Tiefe erhebt. Seit 1877 bekleidet Teschendorff die Stelle eines Sekretariatsassistenten an der Kunstakademie. — Albert Tschautsch, geboren am 21. Dezember 1843 zu Seelow in Brandenburg, ein Schüler Schraders, erkor sich das deutsche Volksmärchen zu seiner Domäne. Seine ersten Bilder „Dornröschen“ (1872), „Sneewittchen“ und „Titania und Oberon“ (1874) fesselten durch ihre poesievolle, romantische Auffassung, durch ihre treffliche Komposition und durch die Farbe, über die sich, der Märchenstimmung entsprechend, gleichsam ein duftiger Schleier legte. Nach seiner Romfahrt hat diese poetische Auffassung des Märchens leider einer nüchterneren und trockneren Platz gemacht.

Teschendorff.

Tschautsch.

Weder die „Undine“ (1876), noch das „Aschenbrödel“ (1879) reichen an seine reizvollen Erstlinge heran.

Aus der grossen Zahl der Berliner Genremaler der Gegenwart, die auf den akademischen Ausstellungen vorübergehende Erfolge erzielten, ohne dass es ihnen gelang, sich dauernd in der Gunst des Publikums zu erhalten oder sich zu einer scharf ausgeprägten Künstlerindividualität auszubilden, heben wir die folgenden hervor: A. Borckmann (Genrebilder mit Figuren des vorigen Jahrhunderts: ein Konzert bei Beethoven, Johann Sebastian Bach, ein Diner zu Ehren Mozarts bei Schikaneder), Paul Bürde, Alb. Conrad (Gänsemarkt auf dem Dönhofsplatz), R. v. Deutsch (Entführung der Helena in überlebensgrossen Figuren, von der Nationalgalerie angekauft), Knut Ekwall (Eisenbahnzug im Schnee, Berliner Feuerwehr, des Wikings Brautnacht, letzteres Bild mit überlebensgrossen Figuren über die beschränkten Fähigkeiten des Malers hinausgehend), Hermann Kay (humoristische Genrebilder aus dem Kinderleben), Adolph Lüben (Entwischt!, die zerbrochene Medizin, da liegt die Bescheerung!, drei Bilder voll drastischen Humors), Max Liebermann, ein trostloser Realist im Stile Courbets, aber ohne künstlerische Empfindung, der durch seinen fanatischen Kultus des Hässlichen und Schmutzigen mehr Entsetzen als Erstaunen erregt, Karl Roehling, ein gewandter Zeichner und Illustrator, der auch auf dem Gebiete der dekorativen Malerei thätig ist, Franz Rohrbeck, R. Schick, ein tüchtiger Kolorist, der junge Mädchen mit poetischer Auffassung und

zarter Empfindung wiederzugeben weiss, O. Wisniewski (Kostümbilder aus dem 17. und 18. Jahrhundert), Fr. Zöpke (König Friedrich I. besichtigt im Atelier Schlüters das Modell zum Reiterstandbilde des Grossen Kurfürsten, ein Bild mit fein charakterisirten Figuren). —

Wisniewski.

Zöpke.

Die Portraitmalerei wird von vielen Berliner Künstlern als die „milchende Kuh“ betrachtet, die sie mit Butter versorgt. Fast alle Historien- und Genremaler, selbst mehrere Landschafts- und Thiermaler sind nebenher als Bildnissmaler thätig und überschwemmen alljährlich unsere Kunstaussstellung mit den Produkten ihrer Mussestunden, die als Brodarbeit kein höheres künstlerisches Interesse erregen. Unter den wenigen, wirklich berufenen, welche über die blosse getreue Wiedergabe des Modells, über die kolorirte Photographie der Wirklichkeit hinausstreben und das Bildniss von echt künstlerischen Gesichtspunkten behandeln, nennen wir in erster Linie Biermann, Bülow, Hummel und Paul Spangenberg, in zweiter Adolph Jebens, Otto Knigge, Julius Grün, Anton Weber und Theodor Ziegler. Gottlieb Biermann hat sich durch das Studium der alten Meister, besonders durch das van Dycks, zu einem ausgezeichneten Koloristen herausgebildet, der den Farbenreichtum seiner Palette gern an kostbaren Damenroben und an glänzendem Beiwerk erprobt, mit dem er die Umgebung der von ihm portrairten Personen und den Hintergrund der Gemälde auszustaffiren liebt. Ein Marmorkamin mit Lampen, Stutzuhren und Bronzen, ein hoher Krystallspiegel,

G. Biermann.

kunstvoll geschnitzte Möbel, Portièren und Tapeten von prächtigen Stoffen bilden gewöhnlich die wirksame Folie für die Damen unserer Geldaristokratie, welche in Biermann ihren van Dyck gefunden haben. Mit einer Galanterie, die sich von einer schlichten und schmucklosen Naturwahrheit nicht gern beeinflussen lässt, verbindet er eine vollendete Virtuosität im Arrangement, wenn man so sagen darf, in der Inszenirung der darzustellenden Persönlichkeit, welche den Neigungen gewisser gesellschaftlicher Kreise entgegenkommt. Man hat diese Art wirksamster Etalage nicht mit Unrecht den „Gründerstil“ genannt. Gleichwohl weiss Biermann durch die Noblesse seines kühlen Silbertons und durch sonstige malerische Feinheiten auch den mit seiner Geschmacksrichtung nicht einverstandenen Kenner zu befriedigen. In männlichen Portraits (Graf Wrangel, Graf von Redern) strebt er mit Erfolg nach grösserer Einfachheit und grösserer Energie der Auffassung. Eine etwas theatralisch aufgeputzte „Zigeunerkönigin“ (Kunstaussstellung von 1877) zeigte seine eminente, koloristische Fähigkeit von der glänzendsten Seite. Mit einer Formengebung von plastischer Rundung und Schärfe vereinigte sich ein Kolorit von seltener Leuchtkraft und Tiefe. —

Bülow. Paul Bülow und Paul Spangenberg kultiviren ebenfalls mit besonderem Erfolg das Damenbildniss, streben aber nach tieferer, seelischer Auffassung und nach feinerer Charakteristik. Bülow hat auch ein tüchtiges Bildniss des Kaisers für die Reichsbank gemalt. Auf der Kunstaussstellung von 1879 war er mit einem lebensvollen Portrait des Geheimen Hof-

Bülow.
P. Spangenberg.

raths Bussler vertreten. — Fritz Hummel verbindet Hummel.
in seinen männlichen Portraits eine grosse Schärfe
der Charakteristik mit einer kühlen, vornehmen an
Holbein erinnernden Färbung.

Siebentes Kapitel.

Die Landschaftsmalerei in Berlin: Romantik und Realismus. —
Die Marinemaler. — Architekturmalerei. — Thierstück und
Stilleben.

W. Schirmer.

Die romantische Naturauffassung Schinkels, des ersten Landschaftsmalers der Berliner Schule im modernen Sinne, gewann auf die fernere Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei einen bestimmenden Einfluss. Wilhelm Schirmer, geboren in Berlin am 6. Mai 1802, der ursprünglich in der Berliner Porzellanmanufaktur als Maler thätig gewesen war und nebenher bei Völcker Blumen gemalt und die Akademie besucht hatte, schloss sich nach der Rückkehr von seiner ersten Studienreise nach Thüringen eng an Schinkel an, der den jungen Künstler in seinen weiteren Studien wesentlich förderte und demselben die Richtung auf das Ideale und Romantische verlieh. 1827 ging er nach Italien und blieb dort im Verkehr mit Joseph Anton Koch, Reinhardt und dem englischen Landschaftsmaler Turner drei Jahre lang, ohne jedoch von dem Klassicismus des ersteren

mehr als die strenge Durchbildung der Form sich anzueignen. 1831 kehrte er nach Berlin zurück und eröffnete hier ein Atelier, in dem sich bald zahlreiche Schüler einfanden. 1839 wurde er Blechens Nachfolger in der Landschaftsklasse der Akademie und 1845 ging er zum zweiten Male nach Italien, das er inzwischen mit andern Augen zu betrachten gelernt hatte. Ganz dem romantischen Zuge seiner Phantasie folgend suchte er fortan auf seinen Gemälden den Zauber der atmosphärischen Erscheinungen zu bewältigen und namentlich die wechsellvollen Lichteffekte des Südens durch Farbe und Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Den Reflex der Sonne und des Mondes auf dem Meeresspiegel wusste er mit glänzender Virtuosität wiederzugeben, ohne sich in die kleintlichen Spielereien der realistischen Schule zu verlieren. Der ideale Zug seines Wesens offenbart sich am reinsten in den seit 1850 gemalten, griechischen und ägyptischen Landschaften im Neuen Museum, die er im Verein mit Biermann und seinen Schülern Max Schmidt und Pape ausführte. 1865 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, erkrankte aber in Rom schwer und starb auf der Rückreise in Nyon am Genfersee am 8. Juni 1866. Die Nationalgalerie besitzt drei Gemälde, welche für die verschiedenen Phasen seiner Auffassungsweise und seines malerischen Stils charakteristisch sind: Tassos Haus in Sorrent aus dem Jahre 1838, eine Parklandschaft aus der Villa Borghese von 1856 und eine phantastische Marine von der Küste von Sorrent aus dem Jahre 1864. — Aus der grossen Zahl seiner Schüler nennen

- Bellermann. wir als die hervorragendsten: Friedrich Beller-
mann, geboren 1814 zu Erfurt, der zuerst, angeregt
durch Alexander von Humboldt, der die Landschafts-
maler auf die Tropenwelt hinwies, mit Unterstützung
des Königs von Preussen nach Südamerika ging, um
dort, besonders in Venezuela, vier Jahre lang die
Wunder des Urwalds und die phantastisch-grossartigen
Formationen der Felsengebirge zu studiren. Mit
ca. 300 Studien kehrte er heim, von denen er einen
Theil in farbenprächtigen Oelgemälden (Guacharohöhle,
Küste von Laguayra, Abend im Thal von Caracas,
Abend an den Lagunen von Maracaybo, südameri-
kanischer Urwald, Zuckerplantage, Abend am Orinoco)
ausführte, ohne jedoch trotz seiner virtuosen malerischen
Behandlung der Farbengluth und den Naturphäno-
menen der Tropen gerecht werden zu können, ein
Problem, an dessen Lösung auch später E. Hilde-
brandt scheiterte. Bellermann, der seit 1866 Lehrer
der Landschaftsklasse an der Akademie ist, hat auch
Belgien, Holland, Norwegen und Italien bereist und
aus diesen Ländern eine Fülle von Motiven zu
charaktervollen und energisch gemalten Landschaften
geschöpft, die ihm eine der ersten Stellen in der
Berliner Landschaftsmalerei erobert haben. — Julius
Helfft, geboren in Berlin am 6. April 1818, kulti-
virte neben der Landschaftsmalerei mit besonderer
Vorliebe das Architekturstück (sicilianischer Klosterhof
und Dogenpalast von Venedig, in der Nationalgalerie). —
M. Schmidt. Max Schmidt, geboren in Berlin am 23. August
1818, studirte zunächst zwei Jahre lang bei Karl
Begas, dann bei Karl Krüger, einem Schüler Blechens,

und endlich bei Wilhelm Schirmer. Auf einer längeren Reise nach Konstantinopel, Syrien, Palästina, Aegypten und Arabien, denen weitere Reisen nach Italien und den ionischen Inseln folgten, lernte er den Orient kennen und behandelte demnach mit Vorliebe die südliche Landschaft in romantisch-idealem Stile und mit einem klaren, harmonischen Kolorit. Seit der Mitte der fünfziger Jahre versenkte er sich auch in die Reize der nordischen Landschaft und wählte Motive aus der Mark und aus Ostpreussen, die er oft zu Kompositionen von grossartigem Charakter und voll ergreifender Stimmung ausgestaltete. Die Nationalgalerie besitzt ein derartiges Werk in einer „Spree-landschaft bei schwülem Wetter“. Seit 1868, wo er einen Ruf als Professor der Landschaftsmalerei an die Kunstschule in Weimar erhielt, gehört Max Schmidt nicht mehr dem engeren Kreise der Berliner Malerschule an. 1872 ging er nach Königsberg, um eine Lehrthätigkeit an der dortigen Kunstakademie aufzunehmen.

In Karl Blechen, geboren in Kottbus am 29. Juli 1798, steigert sich die romantische Naturauffassung der Berliner Landschaftsmalerei zu wilder, dämonischer Phantastik. Erst mit vierundzwanzig Jahren widmete er sich an der Berliner Akademie der Kunst, ohne sich jedoch an einen Lehrer enger anzuschliessen. Während er sich in der technischen Behandlung die alten Holländer zum Vorbilde nahm, trieb er im Uebrigen auf eigene Hand ein eifriges Naturstudium, welches sich in den Details seiner Bilder vortheilhaft geltend machte. In der Auffassung

K. Blechen.

offenbarte sich schon frühzeitig eine melancholische Stimmung, welche den Künstler nur zeitweilig verliess, nachdem er während eines Aufenthaltes in Italien (1827) sich mit der südlichen Landschaft vertraut gemacht hatte. Er stellte sich vorzugsweise die Lösung romantischer Beleuchtungsprobleme zur Aufgabe, und es gelang ihm auch, nach dieser Richtung zu einer reinen, ungetrübten Schönheit hindurchzudringen (Gegend bei Narni, Golf von Spezzia, Ansicht von Tivoli [Berlin, Nationalgalerie], Ansicht von Neapel). 1830 wurde er Lehrer der Landschaftsklasse der Akademie. Er starb am 23. Juli 1840. In den letzten Jahren seines Lebens hatte sich seine Stimmung so verdüstert, dass er sich von künstlerischer Produktion völlig fern hielt. Eine grössere Anzahl Blechenscher Bilder, die sich fast ausschliesslich in Berliner Privatbesitz befinden, war 1855 in Berlin ausgestellt. Ein Berichterstatter des Kunstblattes, vermuthlich Friedrich Eggers, hat damals auf Grund eines so umfassenden Materials eine feinsinnige Charakteristik des Malers entworfen, der wir folgende Stelle entnehmen. „Sein Streben (nach romantischer Auffassung) hat ihn zuletzt in Regionen verlockt, wo die Natur mit spukhaft geisterhaftem Grauen uns die Seele erstarren macht. Eins der eminentesten Werke dieser Art ist die grosse Felsenlandschaft mit seltsam schauerlicher Staffage, offenbar einem nordischen Naturstudium nachgefühlt. Die klare Heiterkeit des Südens konnte ihn nicht in solche gespenstische Abgründe führen; ihre sonnendurchstrahlte Schönheit weckte in seiner Seele nur rührende Klage, sanft schmerzliche

Wehmuth, und jede Schöpfung, die er diesem Gebiet entlockt hat, ist durchweht von dem leisen Schauer der Vergänglichkeit, die gerade zart organisirte Naturen in der Mitte des Genusses höchster Schönheit erbeben macht. Wie ganz anders der Norden auf ihn wirkte, beweist ausser jener Felsenlandschaft das grosse Bild, das den Blick auf die Müggelsberge bei Köpenick darstellt. Saftiges Wiesengrün, brauner Haidegrund, auf dem sich die Schatten hoher Föhren und Fichten scharf hinzeichnen, dann der kalte Himmel, an den die Sonne nur ihr Licht, nicht ihre Wärme zu spenden scheint, und in dessen Blau die mächtigen Fichtenkronen mit tiefem Schwarzgrün hineingreifen, — das sind Gegensätze nordischer Natur, die der Künstler in schneidender Schärfe, in rauher Gewaltigkeit dargestellt hat. (Im Besitz von Herrn F. W. Brose in Berlin.) Endlich jene Felsenlandschaft, wo die Natur in dämonischem Grauen sich enthüllt. Sie bezeichnet vielleicht den Gipfelpunkt von Verinnerlichung des äusseren Lebens, den Gipfelpunkt, der schon umstarrt ist vom bodenlosen Abgrunde des Wahnsinns. Wir sehen ein dunkles Gewässer, welches den wolken-schweren Himmel noch düsterer zurückwirft. Ringsum Felsen in starren, öden Formen, einsame Bergeshalden mit schwarzen Granitblöcken, tiefdunkles Gebüsch und Baumwerk. Die ganze grausame Unerbittlichkeit, mit welcher die Schauer der Natur die Menschenseele packen und zurückstossen, liegt auf dieser Landschaft. Und ganz vorn kniet ein Mensch, die todtbringende Büchse auf einen gespenstischen Kobold anlegend, der ruhig grinsend das ohnmächtige Beginnen ver-

höhnt. Unbemerkt hinter dem Schützen schleicht ein grauenhaftes Gerippe heran, bereit, ihm mit ausgestreckter Hand den Schuss verderblich zu lenken. Drüben aber unter den Bäumen des Waldes ringt verzweiflungsvoll ein Mädchen in langem, aufgelöstem Haar die Hände. . . . Es ist etwas von wilder Hoffmannscher Phantastik in dieser Landschaft und gewiss auch in des Künstlers Geist gewesen.“ Wenngleich Blechen auch keine Schüler gehabt hat, welche in seiner seltsam phantastischen Art weiter schufen, so bezeichnet er doch, besonders in seinen der Nationalgalerie gehörigen Skizzen den Uebergang von der strengen Formenbehandlung Schinkels zu der freien, auf Tonwirkung ausgehenden Behandlungsweise der neueren realistischen Epoche und somit den Beginn der modernen Landschaftsmalerei in Berlin. Von seinen Schülern waren ihm geistig am nächsten verwandt die Brüder August Friedrich (1810—1845) und Julius Elsasser (1815—1859), welche frühzeitig nach Rom gingen und dort ihr Leben zubrachten.

F und J. Elsasser.

K. E. Biermann.

Karl Eduard Biermann, geboren in Berlin am 26. Juli 1803, ist der Dritte unter den Begründern der Berliner Landschaftsmalerei. Auch er war anfangs, wie Schirmer, Porzellan-, dann Dekorationsmaler. Eine Studienreise durch die Schweiz, Tirol und Italien führte ihn ebenfalls auf die poetisch-romantische Auffassung der Landschaft, der er in einer „Aussicht auf Florenz“, einer Ansicht des Doms von Mailand und der Tassoeiche Ausdruck verlieh. Drei Alpenlandschaften aus der Schweiz und Tirol, welche, wie die genannten Werke, den ersten dreissiger Jahren an-

gehören, besitzt die Nationalgalerie. An diesem Erstlingswerke wurden neben der Gediegenheit der Zeichnung und der Wärme des Kolorits besonders die bisweilen zum Grandiosen gesteigerten Beleuchtungseffekte bewundert. Sein Bildungsgang verleitete ihn öfters, für seine landschaftlichen Kompositionen einen ungewöhnlich grossen Maassstab zu wählen und den beabsichtigten Effekt durch eine breite, dekorative Mache zu erzielen. Durch eine 1852 unternommene Reise nach Dalmatien erschloss er die wildromantischen Reize dieses Landes zum ersten Male der künstlerischen Behandlung. Die malerischen, zerrissenen Schluchten des einsamen Gebirgslandes, die riesigen Bergeshäupter und die wild schäumenden Gebirgswasser, gehoben durch eine effektvolle Beleuchtung, sagten seiner Naturauffassung besonders zu. Auf den sechzehn Blättern, die er nach mitgebrachten Skizzen in Wasserfarben bildmässig ausführte, zeigte er sich zugleich als Meister der Aquarelltechnik. Mit einer gesunden und kräftigen malerischen Durchführung vereinigte er eine schlichte, charaktervolle Naturwahrheit. Auf sorgfältige Wiedergabe der Architekturen legte er einen besonderen Werth. Er ist als Lehrer für landschaftliches Zeichnen an der Bauakademie thätig.

Von bedeutendem Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei ist auch der Marinemaler Wilhelm Krause gewesen, geboren in Dessau am 27. Februar 1803, gestorben in Berlin am 8. Januar 1864. Er machte seine ersten Studien bei Karl Wilhelm Kolbe (genannt Eichenkolbe) in Dessau und kam 1824 nach Berlin, wo er durch Vermittlung

W. Krause.

Gaertners ¹⁾ Aufnahme und Beschäftigung im Atelier von Gropius ²⁾ fand. Doch war er zugleich als Sänger am Königstädtischen Theater thätig. 1827 bot ihm Wach eine Stelle in seinem Atelier an, und nun machte er, ohne die See gesehen zu haben, seine ersten Versuche in der Marinemalerei. Der günstige Erfolg, den er mit seinen Erstlingen erzielte, gestattete ihm, in den Jahren 1830 und 1831 Studienreisen nach Rügen und nach Norwegen zu unternehmen, deren erste Früchte (Arkona auf Rügen, Strand von Rügen) auf der Ausstellung von 1830 zu sehen waren

¹⁾ Eduard Gaertner, geboren am 2. Juni 1801 in Berlin, gestorben daselbst am 22. Februar 1877, war anfangs längere Zeit Porzellanmaler, bis er im Atelier von Gropius Beschäftigung fand. Er widmete sich hauptsächlich der Architekturmalerei und erhielt den Auftrag, perspektivische Aufnahmen von Innenräumen der kgl. Schlösser, insbesondere von der Kapelle in Charlottenburg zu machen. Die Nationalgalerie besitzt von ihm die Ansicht einer Berliner Strasse. Vom Dache der Werderschen Kirche nahm er ein Panorama von Berlin auf. Seine Thätigkeit erstreckte sich zuletzt auf die Prospectmalerei.

²⁾ Karl Gropius, geboren am 4. April 1793 zu Braunschweig, gestorben am 20. Februar 1870 zu Berlin, war schon frühzeitig als Dekorationsmaler für die Maskenausstellungen seines Vaters thätig. Während eines Aufenthaltes in Paris lernte er das Daguerresche Diorama kennen und richtete ein gleiches in Berlin ein, für welches er auf einer Reise nach Italien und Griechenland zahlreiche pittoreske Aufnahmen von Landschaften und Bauwerken machte. Sein Diorama und seine damit verbundene Gemäldeausstellung bildeten Jahrzehnte lang den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses von Berlin. Als Dekorationsmaler des Hoftheaters führte er nach Entwürfen Schinkels und nach seinen eigenen zahlreiche Dekorationen aus, welche zu den besten Produkten dieses Genres gehören.

und durch treue Naturauffassung und frappante Beleuchtung so imponirten, dass sie den besten Bildern der Kunstaussstellung beigezählt wurden. Einen der frühesten Versuche Krauses, „Pommersche Küste“ von 1828 und einen „Seesturm“ aus dem Jahre 1831 besitzt die Nationalgalerie. Im Jahre 1836 zeigte er sich bereits als vollendeten Meister in der Behandlung des Lichts und der Luft, der das „breite Gewoge“ der See sehr lebendig und mit warmer Färbung darzustellen wusste. Durch Reisen nach Holland, nach der Normandie und ans mittelländische Meer erweiterte er später seinen Gesichtskreis. In seinen Studien ein treuer Realist, opferte er niemals die Wahrheit einem Effekt zu Liebe. Wenn seine Bilder aus diesem Grunde und wegen des fahlen, bleiernen Tons und der Undurchsichtigkeit der Wellen bisweilen einen nüchternen Eindruck machen, so darf man auf der andern Seite den Vorzug nicht unterschätzen, dass der Begründer der Berliner Marinemaler-Schule in einem Genre, das so leicht zu koloristischen Extravaganzen verleitet, stets auf eine strenge Durchbildung der Form und Korrektheit der Zeichnung gehalten hat, die namentlich für die Staffage ins Gewicht fällt. Derjenige seiner Schüler, welcher den grössten Ruf erlangt hat, welcher sich in kurzer Zeit zu europäischer Berühmtheit emporschwang, Eduard Hildebrandt, E. Hildebrandt, hat leider an diesem Grundprinzipie seines Lehrers nicht festgehalten und durch eine von Jahr zu Jahr wachsende Vernachlässigung der Zeichnung die reichen Gaben der Natur verzettelt, zu deren allseitig harmonischer Ausbildung er nicht gelangen sollte. Geboren

am 9. September 1818 zu Danzig, begann er seine Laufbahn als Stubenmaler. Nachdem er Geselle geworden, schlug er sich 1837 wandernd bis nach Berlin durch, wo er Beschäftigung im Koloriren fand und nebenbei kleine Marinebilder malte, deren Verkauf ihm 1838 seine erste Studienreise nach Rügen erlaubte. Bald darauf begann er im Atelier Krauses ernsthafte Kunststudien, die jedoch nicht lange Zeit dauerten, da sich Direktor Schadow weigerte, ihn auf sein Ansuchen unentgeltlich in die Akademie aufzunehmen. Er ging nach Stettin und unternahm von da eine abenteuerliche Fahrt nach Schottland und England. Nach seiner Rückkehr blieb er eine kurze Zeit in Berlin und begab sich dann, 1841, nach Paris, wo er mit Isabey bekannt wurde, in dessen Atelier eintrat und sich allmählig ganz der künstlerischen Richtung seines zweiten Lehrers anschloss. Die glitzernde Manier Isabey's, der nach Julius Meyers glücklichem Ausdruck „die im Licht blinkenden Spitzen der Natur mit geistreicher Hand abzapflücken“ liebte, wirkte so bestechend auf ihn, dass er die formale Durchbildung seiner Landschaften schliesslich ganz aufgab und den malerischen Effekt als die Hauptaufgabe der Kunst betrachtete. Indem sich sein ganzes Streben allein auf den letzteren konzentrierte, genügten ihm die gewöhnlichen Naturerscheinungen nicht mehr für seine Zwecke und er durchzog als ruheloser Wanderer die alte und die neue Welt auf der Jagd nach ungewöhnlichen Phänomenen, die ihn am Ende von der Kunst abseits führte und an den Klippen des Virtuositenthums scheitern liess. Wie seinem Meister

Isabey wurde auch ihm „das Blinken des Lichts auf den Lokalfarben“ das Phantom, welchem er in allen Zonen nachjagte, das ewige Problem, mit dessen Lösung er vergebens sein Gehirn zermarterte. Seine erste grössere Reise unternahm er im Auftrage des Königs von Preussen und auf Empfehlung Alexander von Humboldts, der dabei keineswegs künstlerische, sondern naturwissenschaftliche Zwecke im Auge hatte, 1843 nach Brasilien, wo er sich zwei Jahre lang aufhielt. Mit einer grossen Anzahl von Aquarellen und Oelskizzen, die er zum Theil in grösseren Gemälden ausführte (unter ihnen der berühmte „tropische Regen“ und der „brasilianische Urwald“), kehrte er in die Heimath zurück und erregte durch die kühne Virtuosität seiner malerischen Technik, besonders als Aquarellist, und durch die Neuheit seiner Vorwürfe eine ungewöhnliche Sensation, die in Berlin und London im Verlauf der folgenden Jahre, als Hildebrandt von seinen Reisen immer neue Wunder mitbrachte, zum Enthusiasmus und endlich bis zum Fanatismus anwuchs. Von 1847—1849 bereiste er England, Schottland, die canarischen Inseln (Abend auf Madeira, Pik von Teneriffa), 1851 Italien, Sicilien, Nordafrika, Aegypten, Nubien und die Sahara, und 1856 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Eismeer, von der er als grösstes Phänomen die „Mitternachtssonne am Nordpol“ heimbrachte. 1862 begann er seine berühmte Reise um die Erde, deren Hauptzweck er in den Eingangsworten seines von Kossak herausgegebenen Tagebuches folgendermassen formulirt: „In der künstlerischen Thätigkeit des Landschaftsmalers

wird Jeder den sehnlichsten Wunsch meines Lebens begründet finden, den Erdball zu umschiffen und die Phänomene, welche das Meer, die Luft und das Festland unter den verschiedenartigsten Himmelsstrichen hervorbringen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen.“ Indem er sich also mit diesen Worten selbst als den „Maler der Phänomene“ charakterisirt, ist damit zugleich eine Verurtheilung seiner ungesunden künstlerischen Richtung ausgesprochen. Die ruhige Schönheit der Natur, das Ewige in der Flucht der Erscheinungen reizte ihn nicht, sondern nur das Abenteuerliche, das Absonderliche, das Phänomenale suchte er, die Grenzen seiner Kunst verkennend, zu fixiren. Es konnte nicht ausbleiben, dass er schliesslich zum Bizarren und Grotesken gelangte, wovon zwei Nillandschaften „der Esel“ und der „Marabout“ mit Regenbogen am Himmel (im Besitz des Staatsministers Dr. Friedenthal) eine charakteristische Probe ablegen. So wurde der Maler selbst zum Phänomen, zu einem Meteor, welches glänzende Strahlenkreise zog und aller Augen blendete, aber auch bald verblasste. Wie man jedoch immer seine künstlerische Richtung beurtheilen mag, in der Bewunderung seiner virtuosenhaften Technik, welche die schwierigsten Probleme wie spielend löste, sind Gegner und Enthusiasten einig. Nur an der Lösung seines letzten Problems, einer Darstellung des „Meeres unter dem Aequator“ verzweifelte auch seine eiserne Kraft. Zwei Jahre lang mühte er sich vergebens ab, dem vor seinen geistigen Augen schwebenden Ideal gerecht zu werden. Unaufhörlich legte er

eine blaue Farbensicht auf die andere, aber der todte Farbenkörper wollte den Schwingen seiner Phantasie nicht folgen. Seine Hand erlahmte, sein durch unzählige Strapazen zerrütteter Leib brach zusammen, und über dem Sarge des Todten, der seine irdische Laufbahn am 25. Oktober 1868 in Berlin beschloss, hing unvollendet das „blaue Wunder“.

Hildebrandt war nicht der Erste, der diesen schlüpfrigen Pfad betreten. August Kopisch, der A. Kopisch. lebenswürdige Dichter (1789 — 1853), welcher die Malerei freilich mehr als Dilettant kultivirte, hatte sich schon fünfzehn Jahre früher an ungewöhnliche Naturerscheinungen herangewagt. Er malte u. A. die von ihm im Jahre 1826 entdeckte blaue Grotte von Capri (im kgl. Besitz) in ihrer blendenden Farbenpracht und später (1848) einen Sonnenuntergang in den pontinischen Sümpfen (Berlin, Nationalgalerie), der in seiner geistreich-zerfahrenen Manier mit der Hildebrandtschen Art enge verwandt ist.

Die Formlosigkeit Hildebrandts hat auf die Berliner Marine- und Landschaftsmaler glücklicherweise keinen nachhaltigen Einfluss geübt. Ein gesundes und fleissiges Naturstudium blieb immer die Grundlage ihrer Kunst. Wohl aber hat sich unter Hildebrandts Einfluss die Sucht, das Phänomenale darzustellen, eher gesteigert als vermindert. Auf der Grundlage eines streng realistischen Studiums baut sich nach wie vor eine romantische, sich hie und da wohl auch zum Phantastischen neigende Naturauffassung auf, die vornehmlich in dem zauberischen Spiel des auf den Wellen zitternden Lichtes schwelgt. Hermann

H. Eschke. Eschke, geboren am 6. Mai 1823 zu Berlin, welcher von Krause, bei dem er von 1847—1848 arbeitete, zu Eugen Lepoittevin nach Paris ging, ist das Haupt der zweiten Generation der Berliner Marinemaler. Ihn fesselt besonders die ernste Poesie der nordischen Meere, die er auf Reisen nach den nördlichen Küsten von Deutschland, England, Frankreich, Belgien, Norwegen u. s. w. kennen und nachempfinden lernte. Durch eine ungemein glänzende Leuchtkraft und durch Tiefe des Kolorits, das sich nur selten in dekorative Oberflächlichkeit verliert, weiss er stets das treu charakterisirte Landschaftsportrait zu einer malerischen Wirkung von vollendeter Harmonie zu bringen. In der Schilderung der Effekte des Sonnen- und Mondlichts und in der Stimmungsgewalt wetteifert er mit Hildebrandt, ist ihm aber an künstlerischem Gefühl und in der richtigen Empfindung für das künstlerisch Darstellbare überlegen. Ohne darüber die Details zu vernachlässigen, ist Eschke von grosser Produktivität. Aus der grossen Zahl seiner Marinen nennen wir: „Die Insel Neuwerk an der Elbemündung“ (1863), „Sturm auf hoher See“, „die blaue Grotte auf Capri“, „Rettungsboot einem strandenden Schooner zu Hülfe eilend“, „Sturm an der Küste von Capri“, „Freshwater-Bay auf der Insel Wight“, „Im Hafen von Livorno“, Mondscheinlandschaft mit dreifacher Beleuchtung in verschiedenen Farben, die „Ostmole von Swinemüde“ und der „Leuchthurm auf der Klippe“, Motiv aus Schottland, letztere beide (auf der Kunstausstellung von 1879) zwei Effektstücke von mächtig fesselndem Beleuchtungsreiz. Seine zahlreichen Schüler haben

sich unter der Leitung des Meisters fast alle einen geachteten Namen erworben.

Der talentvollste und vielseitigste unter ihnen ist Ernst Körner, geboren am 3. November 1846 auf Stibbe bei Crone in Westpreussen. Nach einer grossen Reise durch Aegypten, Syrien, Palästina und Kleinasien (1873), von der er eine grosse Anzahl von fein beobachteten und mit glänzender Technik behandelten Aquarellstudien mitbrachte, schien es, als wollte er in die gefährlichen Bahnen E. Hildebrandts einlenken. Nach einigen Abschweifungen in das Gebiet des reinen Farbenzaubers ist er indessen wieder zu einer strengen Formenbehandlung zurückgekehrt, wovon seine letzten Arbeiten (auf der Ausstellung von 1879) „die Memnonskolosse bei Sonnenuntergang“ und „Siut in Oberaegypten im Abendroth“, zwei koloristische Bravourstücke von frappanter Wirkung, ein rühmliches Zeugnis ablegen. Seine besten Arbeiten sind: das goldene Horn (im Besitz des deutschen Kronprinzen), Suez (1874, im Museum zu Stettin), Mahmudikanal, Baalbeck am Libanon und die See vor Alexandria (1879). —

E. Körner.

Louis Douzette, geboren 1834 zu Triebsees in Neuvorpommern, trat 1864 in das Atelier Eschkes ein, nachdem er vorher fünf Jahre lang als Stubenmaler gearbeitet hatte. 1865 unternahm er eine Reise nach Schweden, auf der er bis Tornea vordrang, um die Mitternachtssonne zu sehen, welche er später in einem Gemälde darzustellen versuchte. Seine Spezialität ist die Mondscheinlandschaft, die er mit einer in Berlin ohne Rivalin dastehenden Virtuosität und mit einer bei seiner Fruchtbarkeit erstaunlichen Vielseitig-

Douzette.

keit behandelt. Mag er seine Motive aus der Monotonie der märkischen Landschaft oder aus den Lagunen von Venedig wählen, immer weiss er durch eine elegische, melancholische Stimmung und durch die Romantik der Beleuchtung, durch die Phantastik der Wolkenbildung den Beschauer gleichmässig zu fesseln (Mondnacht in Venedig, Mondstimmung am Mühlteich 1876, aufgehender Mond im Walde 1879). — Andere Schüler von Eschke, die sich bereits zu selbstständiger künstlerischer Bedeutung emporgeschwungen haben, sind Fritz Sturm, geboren am 17. Mai 1834 in Rostock, der ausser bei Eschke auch bei Gude in Karlsruhe studirt hat (ein Motiv von der Ostsee und ein anderes vom mittelländischen Meer in der Nationalgalerie), Moritz Erdmann (römischer Park bei Mondschein, Wasserzauber in der blauen Grotte, der Camposanto in Neapel), Georg Hesse (vorzugsweise Gebirgslandschaften) und Karl Saltzmann (Einfahrt in den Hafen von Colberg 1878). Letzterer trat Ende 1878 auf der Korvette „Adalbert“ in der Begleitung des Prinzen Heinrich eine Reise um die Welt an. — Andere Marinemaler, die auf Berliner Ausstellungen der letzten Jahre vertreten waren, sind Karl Freiherr von Hafften, ein poesievoller Romantiker, der sich mit Vorliebe in phantastisch, etwas dekorativ behandelten Effektstücken ergeht, C. W. Spitta und August Fricke. Letzterer, ein hervorragendes Mitglied der kgl. Hofoper, betreibt die Malerei nur als Dilettant, aber mit ansprechendem Talent.

Am engsten verwandt mit Hildebrandt, weniger in der Wahl seiner Stoffe, als in der geistreichen

malerischen Behandlung ist Charles Hoguet, geboren in Berlin am 21. November 1821, gestorben daselbst am 4. August 1870. Er begann seine künstlerische Laufbahn ebenfalls im Atelier von Wilhelm Krause und ging dann behufs seiner weiteren Ausbildung nach Paris, wo er anfangs bei E. Ciceri, dann gleichzeitig mit Hildebrandt bei Isabey studirte, der seine Technik und seine Auffassungsweise völlig bestimmte. Auf zahlreichen Studienreisen, besonders nach England, Holland und dem nördlichen Frankreich, vertiefte er sich mit Eifer in die nordische Natur, der er ausschliesslich die Motive zu seinen Landschaften und Marinen entnahm. Auch das Studium der holländischen Meister wirkte vortheilhaft auf sein Stilgefühl. Seit 1848 nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wo er eine erstaunliche Produktivität entfaltete. Von 1859 bis zu seinem Tode hat er allein nach seinen eigenen Aufzeichnungen ausser zahlreichen Skizzen, Aquarellen u. s. w. 224 Oelbilder gemalt. Die Nationalgalerie besitzt von ihm ausser zwei Landschaften (Letzte Mühle auf dem Montmartre und das Wrack) ein „Stilleben“, welches er ebenfalls in der breiten, flotten, geistreichen Manier der französischen Schule mit grosser Virtuosität behandelte. —

Ch. Hoguet.

Die Zahl der Berliner Landschaftsmaler, welche jährlich die Kunstaussstellung zu beschicken pflegen, ist noch grösser als die der Portraitmaler. Aber auch von ihnen haben sich verhältnissmässig nur wenige über die Vedute, über das Landschaftsportrait zu einer selbstständigen künstlerischen Auffassung, zu einer charakteristischen Physiognomie emporgearbeitet. Wir

Bennewitz v.
Loefen.

lassen die bedeutendsten in alphabetischer Ordnung folgen: Karl Bennewitz von Loefen, geboren 1826 zu Thorn, ursprünglich Offizier, wendete sich erst nach 1848 der Kunst zu und machte seine ersten Studien bei Albert Zimmermann in München. Seine Spezialität ist die märkische Landschaft, der er zum Erstaunen aller, welche verächtlich auf den viel verschrieenen, märkischen Sand herabsahen, köstliche poetische und malerische Reize abgewonnen hat. Durch eine meist elegische Stimmung und durch frappante Beleuchtung weiss er seinen Landschaften ein tieferes

Engelhardt.

Interesse zu verleihen. — G. Engelhardt, der gelegentlich auch seine Motive aus der Mark entlehnt, sucht mit Vorliebe die Einsamkeit der Gebirgsthäler, besonders des Oetzthales auf und verbindet mit korrekter Zeichnung und scharfer Betonung des Details ein

A. Hertel.

saft- und kraftvolles Kolorit. — Albert Hertel, einer der glänzendsten Koloristen der Berliner Schule, kultiviert vorzugsweise mit feiner Empfindung für Charakter und Stimmung die südliche Landschaft. Er weiss die Terraininformation ebenso scharf und charakteristisch zu behandeln wie das südliche Meer, welches ihm bisweilen den Anlass zur Entfaltung einer ungewöhnlichen koloristischen Bravour geboten hat (Nahender Sturm an der genuesischen Küste, Blick auf das Kap von Portofino bei Genua). Sein feines malerisches Gefühl, welches sich im grossen und kleinen Maassstabe in gleicher Stärke bewährt, zeigt sich im Stillleben und in grossen Dekorationen für Speisesäle u. s. w. von einer besonders glänzenden Seite. In einer grösseren Landschaft „Sommerabend vor dem Brandenburger

Thor“ bekundete er sich auch als Meister in der Beherrschung der Lichteffekte. Er war kurze Zeit als Lehrer an der Akademie thätig und hat zahlreiche Schüler in seinem Atelier ausgebildet. — Wilhelm Kühling, geboren in Berlin am 2. September 1823, machte nach Absolvierung des Lehrkursus an der Berliner Akademie Studienreisen nach der Schweiz, Frankreich und Italien. In der Technik schloss er sich an die moderne französische Realistenschule an. Anfangs Portraitmaler widmete er sich erst später der Landschaft. Er wählt seine Motive besonders aus Oberbayern und belebt seine Landschaften gewöhnlich mit Thierstaffage (mit weidendem Rindvieh u. dgl.), welche er sehr eingehend und sorgfältig behandelt. In der Wiedergabe der Regenstimmung besitzt er eine besondere Virtuosität. (Viehweide, Motiv aus Oberbayern, in der Nationalgalerie). — Eduard Pape, geboren in Berlin am 28. Februar 1817, bildete sich ursprünglich im Atelier von Gerst zum Dekorationsmaler aus und widmete sich erst seit 1848 der Staffeleimalerei. Er begann seine künstlerische Laufbahn mit einer umfangreichen Thätigkeit im Neuen Museum, wo er sämtliche Bilder des römischen Saales, meist Architekturen in Verbindung mit Landschaften, und mehrere im griechischen Saale ausführte. In seinen Landschaften, deren Motive gewöhnlich der Schweiz, dem bayerischen Hochland und Oberitalien entlehnt sind, steht er durchaus auf dem Boden der romantischen Richtung. Er geht immer auf eine poetische Grundstimmung aus und weiss namentlich dem Spiele der mit grosser Durchsichtigkeit und Klarheit behandelten Ge-

W. Kühling.

E. Pape.

K. Scherres.

wässer der Gebirgsseen ungemein fesselnde, malerische Reize zu entlocken. Sein zartes, duftiges Kolorit entspricht seiner poetischen Auffassungsart. — Karl Scherres, geboren in Königsberg in Preussen am 31. März 1833, empfing seine Ausbildung auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt. 1853 machte er mit seinem Lehrer Behrendson eine Studienreise nach dem Rhein, der Schweiz und Oberitalien, deren Ergebnisse ihm die Motive zu seinen Erstlingsarbeiten lieferten, bis er 1855 begann, die bis zu dieser Zeit noch niemals gewürdigten landschaftlichen Schönheiten seiner Heimath künstlerisch zu verwerthen. Nach einem kurzen Aufenthalte in Danzig, wo er eine kolossale Landschaft für den Artushof malte, siedelte er 1867 nach Berlin über, wo er im folgenden Jahre die Leitung der Landschaftsklasse an der Zeichenschule für Künstlerinnen übernahm. Seine Begabung ist eine mehr zeichnerische als koloristische. Gleichwohl weiss er die Kohle so meisterlich zu handhaben, dass er mit ihrer Hülfe die Illusion eines farbigen Effektes erreicht. Seine Spezialität, in der er jedoch unübertroffen dasteht, ist die Regenlandschaft mit melancholischer Grundstimmung. Seine kleinen Stimmungslandschaften erinnern durch die Intimität ihrer Reize an Claude Lorrain. Im Jahre 1876 erzielte er mit einer umfangreichen Komposition „Ueberschwemmung in Ostpreussen“, welche für die Nationalgalerie angekauft wurde, einen grossen Erfolg. Hier entfaltete er auch in einer beschränkten Skala von Tönen malerische Reize von ungewöhnlicher Feinheit. —

L. Spangenberg. Louis Spangenberg, geboren 1824 in Hamburg,

ursprünglich Architekt, studirte die Architektur- und Landschaftsmalerei in München und Brüssel. Nach längeren Studienreisen in Frankreich, England, Italien und Griechenland liess er sich 1857 in Berlin nieder. Seine Landschaften bekunden eine grossartige Naturauffassung. Er strebt weniger nach koloristischen Effekten, als nach einer strengen Durchbildung und Hervorhebung der Form, wodurch seine Bilder, besonders seine Aquarellen, bisweilen etwas hart im Ton gerathen.

Aus der grossen Zahl der Landschaftsmaler niederen Ranges erwähnen wir: Astudin, v. Bagge, E. v. Bernuth, A. Dressler, Firmenich, J. Jacob, L. Lincke, Nygrin, Pflugradt, H. Schnee, Streckfuss und Albert Schwartz, der sich neuerdings unter Leitung A. v. Werners der Genremalerei zugewendet hat.

In den letzten Jahren hat die Schule der Berliner Landschaftsmaler durch Otto v. Kamecke, geboren O. v. Kamecke. 1829, einen Schüler des Grafen Kalckreuth, aus Weimar und durch Paul Flickel aus Düsseldorf einen P. Flickel. werthvollen Zuwachs erhalten. Während der erstere, ein glänzender Kolorist, in der Schilderung erhabener Gebirgsnatur eine ungewöhnliche Virtuosität entwickelt, weiss Flickel, augenscheinlich durch Oswald Achenbach beeinflusst, die Lichteffekte des Südens mit grossem malerischen Geschick in flott gemalten italienischen Landschaften wiederzugeben. —

Die Berliner Architekturmalerei hat ihren Ursprung in dem Atelier der Dekorationsmaler Gropius und Gerst genommen. Letzterer, geboren 1792, ge-

K. Graeb.

storben 1854, ein Schüler Veronas, war der Lehrer von Karl Graeb, der diesem Zweige der Malerei durch ein strenges wissenschaftliches Studium wieder eine höhere künstlerische Bedeutung gewonnen hat. Geboren am 18. März 1816 in Berlin, widmete er sich frühzeitig unter Gersts Leitung der Dekorationsmalerei, welche er so lange kultivirte, bis Gerst seine Stellung als Hoftheatermaler niederlegte. Darauf wandte er sich ausschliesslich der Staffeleimalerei zu und erzielte schnell mit seinen grandiosen Innenarchitekturen gothischer Dome, die sich ebensowohl durch ihre gründliche Behandlung wie durch ihre subtile Durchführung, durch das feine Spiel von Licht und Schatten, durch den romantischen, mit streng realistischer Auffassung gepaarten Zug auszeichneten, grosse Erfolge. Schon 1854 erwarb er die grosse goldene Medaille. Die Nationalgalerie besitzt eines seiner Hauptbilder, den Lettner im Dom zu Halberstadt. Auf gleicher Höhe steht der „Chor der St. Georgenkapelle in Tübingen“. Graeb, der auch als Landschaftsmaler Bedeutendes leistet, hat für das Neue Museum zwei Ansichten des alten Athen und von Olympia gemalt. Eine grosse Zahl seiner Oelgemälde und Aquarellen befindet sich im Besitz des Kaisers. — Sein Sohn, Paul Graeb, geboren 1842, folgt mit Glück dem Vorbild seines Vaters.

P. Graeb.

W. Riefstahl.

Wilhelm Riefstahl, geboren in Neu-Strelitz am 15. August 1827, wollte sich anfangs auch unter Gropius und Gerst der Dekorationsmalerei widmen, schloss sich aber, als er im Atelier der Genannten keine Aufnahme fand, an Wilhelm Schirmer an. Indem

er 1848 die architektonischen Illustrationen für Kuglers Kunstgeschichte zeichnete, eignete er sich eine gründliche Vorbildung für das Fach an, welches er später mit grösstem Erfolge kultiviren sollte. Zunächst wandte er sich jedoch der Schilderung der ernsten Gebirgsnatur in Verbindung mit einer bedeutsamen, mit der Stimmung der Landschaft harmonirenden Staffage zu. Sein erstes hervorragendes Bild dieser Art war die „Trauerversammlung in Appenzell“. Ihm folgte die „Feldandacht Passeyrer Hirten“ (Nationalgalerie), welche dem Künstler die goldene Medaille einbrachte. 1869 verliess er Berlin, um nach Rom zu gehen, und nach seiner Rückkehr nahm er eine Professur an der Kunstschule in Karlsruhe an, deren Direktor er 1875 wurde. 1877 legte er jedoch diese Stellung nieder, um wieder nach Rom zurückzukehren. Seine Hauptbilder (Am Allerseelentage, Pantheon in Rom, Trauerversammlung vor einer Kapelle im Bregenzerwald, Forum romanum) fallen in die siebenziger Jahre. Riefstahl hatte sich unter dem Einflusse seiner italienischen Studien inzwischen auch zu einem effektvollen Koloristen ausgebildet. — Unter den jüngeren Architekturmalern Berlins steht Christian Wilberg, geboren am 20. November 1859 in Havelberg, oben an. Er hatte sich in Berlin unter Pape und in Düsseldorf unter Oswald Achenbach gebildet und unternahm dann eine grössere Reise nach Italien, deren Früchte, eine reiche Anzahl von Studien in Oel und Aquarell, er in Landschaften und Architekturstücken verwerthet hat, von denen die letzteren wegen ihrer streng archäologischen Treue und ihrer

Chr. Wilberg.

pikanten Lichtführung den Vorzug verdienen. Namentlich hat er im architektonischen Interieur (mehrere Innenansichten der Markuskirche, Capella Palatina zu Palermo) ausgezeichnetes geleistet. Sein glänzendes Kolorit folgt mit Leichtigkeit allen seinen Intentionen. In der Wiedergabe des Stofflichen, des Marmors, der Granitfliesen, der Goldmosaiken, der Altäre u. s. w. steht er in Berlin unerreicht da. Wegen der Wärme seiner Färbung und seiner wunderbaren Beleuchtungskunst steht er nach dieser Richtung hin ungleich höher als Alma Tadema, der, wie alles Fremde in Berlin, ungebührlich überschätzt wird. Auch an gründlicher Kenntniss der Perspektive übertrifft Wilberg den Ausländer bei weitem. — Neuerdings hat sich auch ein Schüler Wilbergs, Viktor Valentini, auf Berliner Ausstellungen vortheilhaft bekannt gemacht. —

A. Brendel.

Die hervorragendsten Berliner Thiermaler haben bereits im Verlaufe unserer Darstellung Erwähnung gefunden. Es bleiben uns nur noch einige Künstler übrig, die sich durch den Kultus von Spezialitäten einen Namen gemacht haben, vor allen Albert Brendel, geboren in Berlin am 7. Juni 1827, ein Schüler W. Krauses, der seine spätere Ausbildung in Paris bei Couture und dem Thiermaler Palizzi erhielt. Auch später blieb er, da er bis 1869 alljährlich den Sommer in Barbizon im Walde von Fontainebleau zuzubringen pflegte, in enger Verbindung mit der französischen Schule, besonders mit den Koryphäen der Landschafts- und Thiermalerei, Th. Rousseau, Diaz, Troyon, Dupré u. a. 1875 wurde er nach Weimar als Professor an die dortige Kunstschule be-

rufen. Seine Spezialität ist das Pferd und besonders das Schaf. In der Darstellung des letzteren hat er durch ein unermüdliches Studium Dank seiner scharfen Beobachtungsgabe eine unübertreffliche Virtuosität erreicht. Sein glänzender, breiter Farbevortrag und seine Individualisierungskunst, die fast jedem Schafe seine besondere Physiognomie zu geben weiss, verleihen seinen anscheinend so monotonen Bildern die mannigfaltigsten Reize. In Stallinterieurs (Pferdestall zu Barbizon) fesselt er durch feine Behandlung der Luft- und Lichtstimmung. Die Nationalgalerie besitzt von ihm die Heimkehr einer Schafheerde zum Dorfe. —

Emil Hallatz, geboren 1837 zu Frankfurt a. O., ein Schüler Steffecks, erhielt gleichfalls seine künstlerische Reife in Paris, wo er besonders die Werke von Troyon studirte. Er eignete sich die flotte, geistreiche Pinselführung der französischen Schule an und excellirte später besonders im Pferdebilde. Auf die Ausbildung der Landschaft, deren Motive oft von der See entlehnt sind, legt er eine grosse Sorgfalt. — Von Malern jagdbaren Wilds sind Graf Oskar Krockow von Wickerode (1826—1871) und Eduard Ockel, geboren 1834, zu nennen. Während der erstere sich das Wildschwein zu seiner Spezialität erkoren hatte, behandelt Ockel, ein Schüler Steffecks, der sich später in Paris unter Couture weiterbildete, mit gleicher Vorliebe Roth- und Schwarzwild, oft in leidenschaftlich erregten Momenten, mit grosser Bravour in der breiten Farbenbehandlung. —

E. Hallatz.

O. v. Krockow.

E. Ockel.

An der Spitze der Berliner Blumen- und Stilllebenmaler steht Gottfried Wilhelm Völcker G. W. Völcker.

(1775—1849), der sich an der kgl. Porzellanmanufaktur unter dem Direktor Schulze ausbildete, und
 F. W. Völcker. sein Sohn Friedrich Wilhelm Völcker (1799—1870), welcher gleichfalls an der Porzellanmanufaktur beschäftigt war. Sie gingen über eine fleissige Wiedergabe von Blumen und Früchten hinaus. Das Stillleben fand erst eine höhere künstlerische Behandlung im Stile der alten Niederländer, als die Berliner Maler anfangen, nach Paris zu wandern, um sich mit der Farbentechnik der dortigen Ateliers bekannt zu machen. Wie wir gesehen haben, kultivirten Charles Hoguet, Paul Meyerheim, Max Michael, A. Hertel u. a. dieses Genre mit dem reichsten Aufwand koloristischer Mittel auf Grund eingehender Studien der gesammten „nature morte“, soweit sie für das farbenstrahlende Ensemble solcher meist für Speisesäle bestimmten Bilder dekorativen Zweckes verwerthet werden kann. Mit besonderer Vorliebe wurde dann das „Stilleben“ von malenden Damen bearbeitet, welche dieses Gebiet anfänglich als ihre ausschliessliche Domäne betrachteten.
 Th. Grönland. Auch Theude Grönland aus Altona (1817—1876), der sich an der Akademie in Kopenhagen gebildet hatte, sah darin das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit. Er hatte sich durch eingehende landschaftliche Studien gründlich vorbereitet und sich in Paris, wo er bis 1868, dem Zeitpunkte seiner Uebersiedlung nach Berlin, fünfundzwanzig Jahre seiner Lebenszeit zugebracht, die koloristische Behandlung der französischen Schule angeeignet. Durch einen landschaftlichen Hintergrund wusste er seinen mit künstlerischer Noblesse arrangirten „Stilleben“ eine wirk-

same Folie zu geben und durch sein glänzendes Kolorit auch den umfangreichsten Kompositionen (Speisesaaldekoration im v. Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin) ein tieferes, auch auf das Detail sich erstreckendes Interesse zu verleihen. Sein Sohn René Grönland, geboren zu Paris am 3. Oktober 1849, ein Schüler der Pariser Dekorationsmaler Hugo und Turin, ist mit von Jahr zu Jahr wachsendem Erfolge auf demselben Gebiete thätig. Seine Gemälde zeichnen sich ebenso wohl durch ein ernstes Naturstudium als durch feine malerische Behandlung und durch scharfe Charakteristik des Stofflichen aus. —

Grönland.

Wir sind am Ende unserer Uebersicht über die neuesten Entwicklungsphasen der Berliner Malerei angelangt. Der Natur der Sache nach konnte dieselbe nur die markantesten Spitzen eingehender würdigen, während das Gros derjenigen Künstler, die sich entweder noch in ihrer Sturm- und Drangperiode befinden oder dieselbe eben erst verlassen haben, nur in allgemeinen Zügen charakterisirt werden musste, wenn wir nicht Gefahr laufen wollten, zu falschen Propheten zu werden. Eine wenn auch nur relative Vollständigkeit in der Aufzählung der gegenwärtig in Berlin thätigen Künstler zu erreichen, lag nicht in unserer Absicht. Sie wäre auch eher die Aufgabe eines Berliner Künstlerlexikons als die einer Geschichte der Berliner Malerschule. Wenn Prof. Hensel im Sturmjahre 1848 ein vierhundert Mann starkes Künstlerkorps um sich versammeln konnte, so würde die Berliner Künstlerschaft heute ein mindestens doppelt so starkes Aufgebot stellen können, und die grössere

Hälfte davon würde allein auf die Jünger des hl. Lukas kommen. Seit 1870 und 1871 hat die Berliner Malerschule einen so glänzenden, vielverheissenden Aufschwung genommen, dass der Geschichtsschreiber heute, nachdem noch nicht ein Dezennium verflossen ist, schwerlich bereits den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“ finden kann. Das Alte ist in völliger Auflösung, das Neue noch in völliger Gährung begriffen. Wenn aber nicht alle Anzeichen trügen, bildet sich Berlin unter dem Schutze eines Hofes, welcher der Kunst auch im wildesten Sturme des Krieges stets wohlgesinnt gewesen ist, und unter der Fürsorge einer Staatsregierung, welche die edelsten „Güter und Gaben des Friedens“ desto höher zu schätzen weiss, je schwerer sie sie erkämpft hat, allmählig zu einer Centralstätte deutscher Kunst heraus, welcher durch die gegenwärtig in ihr wirkenden ebenso zahlreichen wie vielseitig gearteten Kräfte auf lange Zeit hinaus ein blühendes Leben gesichert ist und von der vielleicht dereinst eine „Renaissance der deutschen Kunst“ ausgehen wird.

Namenverzeichniss.

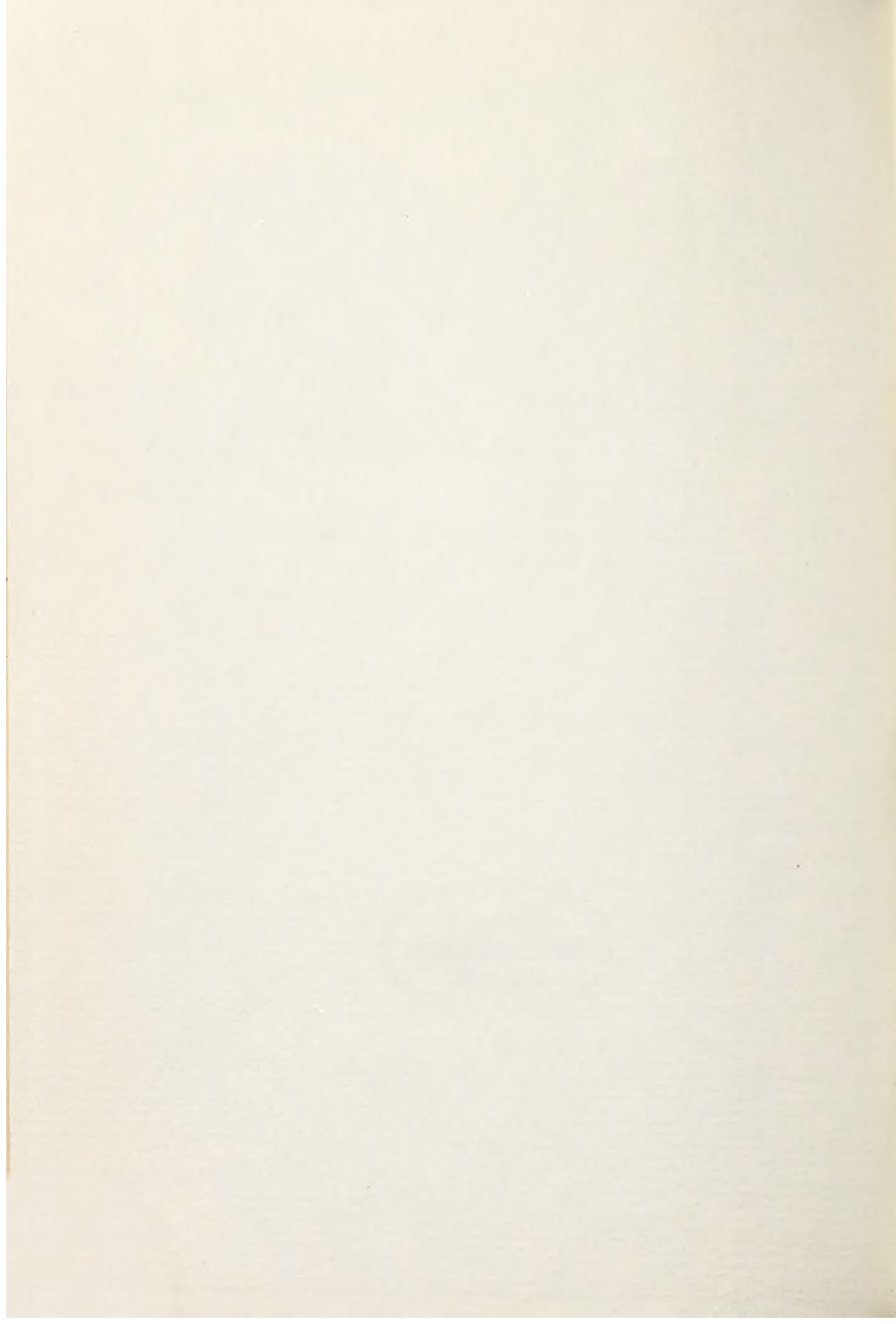
- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| Ahlborn 56—59. | Brausewetter 315—316. |
| Amberg 71—75. | Breitbach 316. |
| Arnold 281—282. | Brendel 350—351. |
| Arons 283. | Bülow 323. 324. |
| Astudin 347. | Bürde 322. |
| Bagge, v., 347. | Burger, A., 292—293. |
| Becker, K., 91—92. 125—134. | Burger, L., 296—297. |
| Becker, Q., 315. | Burggraf 86. |
| Beckmann 59—60. | Carstens 8. 9. |
| Begas, K., 61—68. | Chodowiecki 8. |
| Begas, A., 76—78. | Conrad 322. |
| Begas, O., 75—76. | Cornelius 3. 7. 97—99. 103 — |
| Bellermann 328. | 105. 110—118. |
| Bennewitz v. Loefen 344. | Cretius 39—40. |
| Berendt 44. | Daege 28—30. |
| Bernuth, v., 347. | Daehling 31. |
| Biermann, K. E., 92. 332—333. | Deutsch 322. |
| Biermann, G., 323. | Dieffenbach 176—177. |
| Blechen 329—332. | Dielitz 316—317. |
| Bleibtreu 157—164. | Doepler der ältere u. jüngere |
| Blomberg, v., 56. | 317—318. |
| Boenisch 59. | Domschke 88. |
| Bolte 42. | Douzette 341—342. |
| Borckmann 322. | Dressler 347. |
| Bornemann 71. | Duncker 44. |
| Bouterweck 186—187. | Ehrentraut 283. |

- Eich 42. 103.
 Ekwall 322.
 Elsasser, Fr., 332.
 Elsasser, J., 332.
 Elster 103.
 Elsholtz 286—287.
 Engelhardt 344.
 Erdmann 342.
 Eschke 340—341.
 Esperstedt 42—43.
 Ewald 230—231.
 Eybel 187—188.
 Fielgraf 43—44.
 Firmenich 347.
 Flickel 347.
 Freese 291—292.
 Freyberg 295—296.
 Fricke 342.
 Gaertner 334.
 Gennerich 307.
 Gentz 219—223.
 George 71.
 Gerst 347—348.
 Gotthard 43.
 Graeb, K. u. P., 348.
 Graef 137—142.
 Groenland, Th. u. R., 352. 353.
 Gropius 334.
 Grün 323.
 Güterbock 307.
 Gussow 308—312.
 Haendler 248—249.
 Hafften, v., 342.
 Hallatz 351.
 Harrach, Graf v., 231—234.
 Heidenreich 41—42.
 Helfft 328.
 Henneberg 203—211.
 Henning 33—36.
 Hensel 78—84.
 Herbig 30.
 Herdt 307.
 Hertel 344—345.
 Hertz 71.
 Hesse 342.
 Heyden, A. v., 211—219.
 Heyden, O., 188—191.
 Hildebrandt 335—339.
 Hoguet 343.
 Holbein 69—70.
 Hopfgarten 31—33.
 Hosemann 171—174.
 Hummel 325.
 Jacob, J., 54—55.
 Jacob, J., 347.
 Jebens 323.
 Jordan 45—48.
 Kaiser 293—294.
 Kamecke, O. v., 347.
 Karing 88.
 Kaselowsky 84—86.
 Kaulbach, W. v., 7. 122—125.
 Kay 322.
 Kleine 70.
 Kloeber, A. v., 88—91.
 Knaus 177—182.
 Knigge 323.
 Knille 164—169.
 Koerner 341.
 Kolbe 25—27.
 Kopisch 339.
 Kraus 318—319.
 Krause 92. 333—335.
 Kretschmar 24—25.

- Kretschmer 48—51.
 Krigar 36.
 Krockow, Graf v., 351.
 Krüger 92. 284—286.
 Kühling 345.
 Lauchert 146.
 Lengerich 55—56.
 Liebermann 322.
 Lincke 347.
 Loewenstein 87.
 Lohde 118—120.
 Louis 251.
 Lueben 322.
 Lulvès 319.
 Magnus 142—146.
 Menzel 252—279.
 Meyer, O., 71.
 Meyer, J. G., von Bremen,
 174—176.
 Meyerheim, E. Fr., 298—302.
 Meyerheim, F., 302—303.
 Meyerheim, P., 303—307.
 Meyerheim, W. A., 302.
 Michael 312—314.
 Moser 87—88.
 Nerenz 183.
 Niedlich 28.
 Nygrin 347.
 Ockel 351.
 Otto 134—135.
 Pape 345—346.
 Paulsen 319—320.
 Petzl 69.
 Pfannschmidt 120—122.
 Pflugradt 347.
 Pietrowski 88.
 Pietsch 297.
 Pistorius 169—171.
 Plockhorst 223—225.
 Plüddemann 68—69.
 Pohlke 86. 88.
 Pudor 88.
 Rabe 287—288.
 Randel 288.
 Ratti 87.
 Rechlin 288.
 Reinick 68.
 Rentzell, A. v., 70.
 Richter 191—203.
 Riefstahl 348—349.
 Roeder 307.
 Roehling 322.
 Rohrbeck 322.
 Rosenfelder 88.
 Rundt 70.
 Saltzmann 342.
 Schauss 229—230.
 Scherres 346.
 Schick 322—323.
 Schinkel 99—101.
 Schirmer 101. 326—327.
 Schmidt, M., 328—329.
 Schnee 347.
 Schoppe 307.
 Schorn 37—39.
 Schrader 147—157.
 Schroedl 320—321.
 Schroedter 307.
 Schubert 246—247.
 Schütze 98.
 Schulz, K. F., 92. 288—289.
 Schultz, Fr., 294—295.
 Schultz, H. Th., 40—41.
 Schumann 43.

- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| Schwartz 347. | Tschautsch 321—322. |
| Seefisch 36—37. | Valentini 350. |
| Skarbina 282. | Völcker, G. W., 351—352. |
| Spangenberg, G., 225—229. | Völcker, Fr. W., 352. |
| Spangenberg, L., 346—347. | Wach 9. 10—24. 27—28. |
| Spangenberg, P., 324. | Wagner 86—87. |
| Spitta 342. | Weber 323. |
| Steffeck 289—291. | Weiss, F., 183—184. |
| Steinbrück 51—54. | Weiss, H., 134—136. |
| Streckfuss 347. | Werner, A. v., 234—246. |
| Stürmer 249—250. | Werner, F., 279—281. |
| Sturm 342. | Wieder 307. |
| Teschendorff 321. | Wilberg 349—350. |
| Teschner 247—248. | Wisniewski 323. |
| Themann 288. | Wittich 182—183. |
| Thumann 314—315. | Ziegler 323. |
| Treidler 250. | Zöpke 323. |





Franz Steckeler
Buchbinderel
8694 Höchstädt/Do.

Rosenberg, Adolf,

Die Berliner Malerschule 1819 - 1879 Studien und Kritiken

Berlin 1879

Art. 260 ii

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11386111-3